JORGE MIGUEL COUSELO

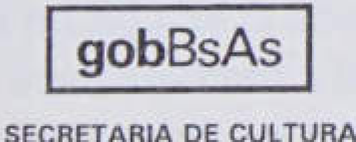
El negro Ferreyra, un cine por instinto



EL "NEGRO" FERREYRA,
UN CINE POR INSTINTO

Jorge Miguel Couselo

El "Negro" Ferreyra,
un cine por instinto







Santa Magdalena 635
Buenos Aires, Argentina
☎ (54-11) 4302-2014
4303-2065

Diseño interior: Cutral
Diseño de tapa: Paula Romero

ISBN: 987-942390-5

Impreso en la Argentina
Printed in Argentina

El cine por instinto

Cuando la doctora Mónica Guariglio me honró con la designación al frente del Museo del Cine, una de las primeras decisiones fue visitar a los ex directores del Pablo C. Ducrós Hicken, para presentarme y compartir experiencias, a partir de cada una de las gestiones anteriores y evitar las conductas que hacen de la existencia de un nuevo equipo, el desprecio por lo actuado anteriormente.

En el caso de Jorge Miguel Couselo la visita tenía también la intención de compartir proyectos editoriales. La idea era abrir una línea de trabajo de reedición de clásicos de la historia del cine argentino, pero también una perspectiva sobre el trabajo de críticos e historiadores donde sobresalían los nombres de Calki y Roland.

En ese té con galletitas de la calle Piedras al 500 dejé la promesa de reeditar *El Negro Ferreyra, un cine por instinto* cuya única edición data de 1969.

Es difícil reconstruir la memoria de nuestro cine sin la existencia de la biografía de sus pioneros esenciales. Imposible formar nuevas generaciones de directores, productores, artistas y críticos sin conocer la filmografía, el esfuerzo y la trayectoria de aquellos iniciadores.

No siempre se puede cumplir y hacerlo a tiempo. Por eso este libro es un homenaje al Negro Ferreyra y a su autor Jorge Miguel Couselo.

En esta reedición articulamos esfuerzos con la Dirección de Publicaciones de la Universidad Nacional de la Plata. Bienvenido al Museo el mundo de la academia, con quien iniciamos un esfuerzo de difusión y acercamiento a la excepcional población estudiantil formada por las carreras de cine y comunicación social, sólo por citar las más cercanas.

Agradecemos la apuesta del Grupo Editorial Altamira, que asume parte de la edición y distribución, eligiendo invertir en la cultura como horizonte de crecimiento.

Autores, editores, museos, universidades. La memoria y la cultura. El cine por instinto.

David Blaustein
Director del Museo del cine
Pablo C. Ducrós Hicken

Jorge Miguel Couselo, un cineasta distinto

Gracias a Claudio Magris puedo recurrir a la siguiente fábula: "La Rosa era feliz y amiga de las demás flores. Un día se sintió marchitar y a punto de morir. Vio una flor de papel y le dijo: 'Qué rosa tan bella eres'. 'Pero si soy una flor de papel'. '¿Sabes que estoy por morir?'. La Rosa ahora estaba muerta y ya no habló más".

Es lo primero que pasa por mi memoria cuando comienzo a escribir palabras recordatorias acerca de un libro sobre José A. Ferreyra [1] que, entre muchas cosas inolvidables, nos dejó Jorge Miguel Couselo el día en que se dio cuenta de que él tampoco era de papel. Es inútil que el corrector automático del Word pretenda corregirme el *nos* por el *me*. Aunque le quede bien a la sintaxis, no soy yo por cierto el único que debe estar agradecido por el paso de Couselo por este mundo de papeles.

La fábula lo expresa todo acerca de la alegría de vivir, nos recuerda que las cosas duran algo más que la vida pero que también están destinadas a desvanecerse y que, frente al dolor de la muerte, tiene escaso sentido exaltar lo auténtico por encima de lo artificioso. Por lo tanto, es necesario, ser fiel a las lágrimas de las cosas vivas y tener siempre presente el justo deseo de durar un poco más, el mismo tiempo por lo menos que duran las cosas falsas.

Jorge Miguel Couselo no ha dicho la última palabra, por consiguiente. Este extraordinario "acercamiento", como él mismo lo denomina, a la obra del Negro Ferreyra lo demuestra con precisión. Puedo asegurar sin temor a equivocarme que nunca lo he releído con tanto interés como en esta ocasión en que he tenido que volver a leerlo para

revivirlos doblemente. A los dos, al libro y al autor. Admito que el precio es alto pero también que es un precio que todos tendremos que pagar temprano o tarde.

Es tan minucioso el estudio sobre Ferreyra que realiza Couselo que sorprende redescubrir algo que parecía olvidado en el fondo de algún cajón. Para eso sirven los libros y los trabajos documentados tan generosamente. Para mantener la vida por los tiempos y los tiempos aunque en un mundo perdurable de papel.

Manuel Antin

1. *El Negro Ferreyra, un cine por instinto*, Editorial Freeland (1969).

Recuerdo de Jorge Miguel Couselo (1925-2001)

para Hebe, Mercedes y Jorge

A estas horas Couselo estará en algún más allá para socialistas empedernidos, compartiendo café y cigarrillos con amigos queridos, o haciendo cola con Calki y Roland para ver pasar a Greta Garbo. Aquí, desde que pesa su ausencia, será difícil entrar en ese laberinto que es el cine argentino sin perderse. Habrá que aprender a descifrar las pistas y claves que dejó en sus textos, o resignarse a balconearlo desde afuera, nomás.

Quien opte por la primera opción y tenga este libro entre manos, debe saber que cuenta con una de esas claves. Hallará un texto que parece labrado, esculpido, en el que cada frase responde al deseo de iluminar una determinada zona de ese paradigma siempre vivo que fue para Couselo el Negro Ferreyra. La declaración inicial es conmovedora: "He seguido a la distancia sus huellas, resignado a lo irremediablemente perdido. Busqué, obtuve y *casi inventé* documentación en procura de fidelidad". Es que para Couselo la erudición no era una variante intelectual del atletismo sino una pasión poética, que vivía con alegría. Escribir sobre cine no era una obligación alimenticia sino una disciplina rigurosa y bella, un acto científico y creativo. En este libro el lector no encontrará una suma de datos y fichas técnicas sino la voluntad apasionada por el acto de reconstruir, desde Ferreyra, esa Buenos Aires perdida de la que fue emergente dilecto.

Couselo también pertenecía a esta ciudad. Sabía dónde estaban los rastros del pasado que evocaba y su prosa se nutría de ellos. Por eso lo de *casi inventar*. La casa de Ferreyra en la calle Cochabamba –

que hoy ya no existe– le dictó las primeras páginas de este libro. Si lo desea, el lector puede imaginarse a un señor de rostro grave, de preferencia con sobretodo largo, palpando una pared descascarada como si fuera la espalda de un paciente, buscando arrancarle sus secretos. Caminar por la ciudad con Couselo suponía comprobar la existencia de una memoria viva en cada piedra, y la urgencia de aprender a descifrarla.

Fue, además, un "interdisciplinario" antes de que la Academia generalizara el uso de esa palabra. Lo fue sin detenerse a pensarlo, a fuerza de puro sentido común. Antes que todos sus colegas, tuvo la conciencia de que el cine argentino se entendía mal si no se entendían también el tango, el folklore, la poesía, la literatura, el teatro, el género chico, la revista, todo el complejo entramado del espectáculo popular argentino (o mejor, hispanoamericano) desde 1880 hasta 1960 por lo menos.

"Popular" es aquí otro término clave. En un entorno cargado de prejucios, con la crítica local fascinada con el cine europeo y las vanguardias de toda índole, Couselo decidió enfocar su mirada en Ferreyra, un cineasta que estaba en las antípodas de los ejercicios intelectuales que alimentaban la imaginación de sus colegas. En 1969 no se dudaba de la solvencia visual de Saslavsky, del dinamismo burgués de Schlieper, ni del expresionismo de Tinayre. Pero... ¿Ferreyra? En el mejor de los casos era visto como un primitivo digno de condescendencia. Couselo construyó un texto que permitió contemplar al artista, comprender las fuentes de su inspiración, entender que sus límites fueron los de su voluntad. El viejo músico de *El ángel de trapo* (1940) ensaya fatigosamente con su pequeña orquesta durante buena parte del film. Los hombres y sus instrumentos están muy baqueteados y no suenan bien, aunque se reconoce la pieza que tocan. Al final, su hija adoptiva logra que la orquesta haga una función para los ricos y, a diferencia de lo que podría esperarse, no se produce el milagro: los músicos suenan igual que siempre. Hacen lo que pueden y saben, pero eso no agrada a los oídos finos. ¿Cómo no pensar que Ferreyra se

escribió a sí mismo en ese personaje, junto con toda la autenticidad de su cine? Otros cineastas sonaron mejor pero fueron las películas desafinadas del Negro las que conquistaron Latinoamérica. Los otros, en cambio, sólo supieron ver cómo esa conquista se perdía.

Couselo siguió su vocación de historiar a contrapelo con un libro sobre Leopoldo Torres Ríos y debió continuar la saga con otro sobre Manuel Romero. El tiempo no lo dejó. Quedaron otros libros, como *El tango en el cine*, y miles de artículos. El lector curioso deberá buscar en viejas ediciones de *Clarín* sus *Cartas abiertas*, cuyos destinatarios eran diversas figuras del cine de aquí y de allá a las que Couselo se acercaba con insólita y convincente familiaridad. Precisos, pero también libres y emotivos, esos textos no sólo informaban sino que definían con un rigor casi antropológico el significado que tuvo el cine para su generación, esa experiencia colectiva y vital, hoy desaparecida. Allí Couselo hablaba por muchos, devolvía un pedacito del goce que el cine contemporáneo ya no le producía.

Antes del auge de las empresas privadas que se interesaron en el cine argentino sólo por el negocio, Couselo lo había democratizado sólo por amor en muestras y ciclos desde el Museo del cine o desde la Cinemateca, imprimiendo folletos, registrando memorias, guardando documentos, buscando copias, evocando a sus protagonistas.

En términos que están pasados de moda, su carrera fue símbolo de excelencia, coherencia y honestidad. Por eso, en uno de los pocos actos de verdadera justicia en la historia reciente de este país, ese símbolo que era él fue elegido para aniquilar al Ente de Calificación, símbolo de signo opuesto tras veinte años de ejercicio impune de la censura oficial, blanco de una lucha constante que Couselo libró en todos los frentes.

Pero el tiempo pasó y ahora nadie lucha en este oficio. La historia del cine argentino la escriben otros, en ediciones de costo escandaloso que sólo aciertan a reunir bonitas ilustraciones. Su prosa elegante ha sido reemplazada por ese pastiche rancio de una seudoacademia que nadie lee, o por esa otra nada en que se ha transformado el perio-

dismo de espectáculos en Argentina. En este nuevo cambalache cualquiera es "Especialista", cualquiera es "Historiador" y cualquiera es "Crítico", así que no sería justo asociar su nombre con esos términos vacíos de significado.

Ante todo, Jorge Miguel Couselo fue "Maestro", y de esos van quedando pocos.

Fernando Martín Peña
Septiembre, 2001

Prólogo a la segunda edición

Cuando en 1969 el recordado Jorge Freeland, fervoroso del Buenos Aires de ayer y sus personajes, me editó por primera vez *El "Negro" Ferreyra, un cine por instinto*, conté una frustración. La muerte del gran director Leopoldo Torres Ríos, en 1960, había determinado que el libro cambiara el carácter proyectado.

"Polo" Torres Ríos me había prometido las jornadas necesarias para un relato sobre el "Negro", tal cual él lo recordaba de antiguos días de bohemia y pobreza. "Sólo por él voy a ser capaz de hacer una cosa así, ya que no me gusta viajar al pasado" me dijo entonces. No cabe duda, hubiera sido una crónica subjetiva, una memoria. A su imposibilidad sucedió mi empeño de investigación, con riesgos, sobre todo en lo referente al cine mudo, en el cual las huellas de José Agustín Ferreyra debieron ser rastreadas de fuentes dispersas y con lagunas, cuando no fantaseadas.

No confesé en 1969 que había traspapelado una paginita que Torres Ríos me dictó en Río Hondo (Santiago del Estero) en julio de 1958. Andando el tiempo reencontré entre pilas de papeles y recortes ese testimonio casi prólogal, al que ahora incluyo junto a otros anteriores o posteriores.

La reedición de la bio-filmografía del gran primitivo de la pantalla nacional agrega citas bibliográficas que pretendo útiles.

Jorge Miguel Couselo

Comienzo de una biografía

> "Yo podría hablar mucho, mucho y largo de vos, Negro Ferreyra..., pero, vos, estañero viejo, sabés que los hombres como nosotros las vamos de largos y significativos silencios."
>
> Julián Centeya

José Agustín Ferreyra era mestizo, hijo único, de madre negra, de vieja prosapia criolla, y padre de directa ascendencia europea. Nació el 28 de agosto de 1889, el día de San Agustín, de ahí su segundo nombre, premonitorio, ya que al célebre teólogo y moralista del siglo cuarto se le atribuyen inclinaciones artísticas.

Fue en el sur de la ciudad de Buenos Aires, barrio de Constitución, en una casa petiza de la calle Cochabamba, entre las de Sáenz Peña y Ceballos, propiedad de los curas vicentinos. Su familia materna la alquilaba desde un cuarto de siglo atrás, cuando esas barriadas prolongaban el predominio de la gente de color que tenía radio principal en el cercano San Telmo pero lo ensanchaba a los pauperizados aledaños más alejados de la zona céntrica. Habitada por parientes, esa casa todavía subsiste, hasta que un día de estos la piqueta demoledora le llegue inevitablemente: dos rejas y una roída puerta de madera alguna vez verde hacen el frente, un ancho zaguán de baldosas coloradas muere en otra reja coquetamente dibujada y desemboca en el patio. Sin vestíbulo, antaño signo de clase media, la pretendida sala y las habitaciones en hilera convergen a lo que debió ser un gran patio. Modesta, con empaque de nobleza en su vetusta humildad, amarillentas paredes de barro parecen erguirse en el vano intento de disi-

mular la vejez irremediable; todo en ella invita a una nostálgica crónica de la gran aldea... [1]

El padre, Juan Ferreyra, fue hombre andariego, de cambiantes actividades, viajes al exterior e interior del país y fértil inventiva para ganarse la vida con cierta holgura no siempre favorable a la familia, esquivando desordenadamente la condición de asalariado propia de su clase. Dato clave, que puede haber influido en el hijo, no obstante la sorda distancia entre ellos, uno de sus oficios fue el de fotógrafo. La madre, Manuela Teresa del Corazón de Jesús Saavedra, no disimulaba en el apellido la condición esclava de sus mayores pues los siervos adoptaban el de sus amos o se les imponía. Fue a la vez mujer dulce y enérgica, suave y dominante, cariñosa y posesiva, que cifró en José Agustín la felicidad esquiva de su matrimonio, le adivinó astutamente aptitudes no comunes, y se ocupó de estimularlas contra viento y marea. Periódicas crisis hogareñas, esporádicas huidas del padre, tornaron difícil la crianza del vástago, tempranamente rebelde e ingobernable, alerta al horizonte callejero. De ahí que Amelia Monti pudiera evocarlo cual "un fruto de la calle", "uno de esos ángeles de caras sucias, incontaminado" [2].

El niño era, en efecto, sensitivo, imaginativo e indomable, y a regañadientes sólo se ciñó a la regularidad de la escuela primaria, entre travesuras o escapadas que la autoridad materna trataba de frenar tanto como estimulaba complacida. Soñaba con que el muchacho fuera alguien. Desde los iniciales años escolares era líder de sus compañeros y de los niños del barrio. Primera capacidad que lo destacó fue una suelta habilidad en el dibujo, más tarde en la pintura al óleo o la acuarela; a los doce años, con la frescura y el minucioso detallismo de un pintor ingenuo, llevaba a una pequeña tela el floreado patio casero. También escribía a hurtadillas y su oído se cultivaba en la receptividad musical.

Doña Manuela le hizo estudiar violín. Esa pasión, en el trance de la infancia a la adolescencia, no le duraría mucho. Los pantalones largos extendieron las calles, diversificaron y multiplicaron en amis-

tades masculinas y en tempranos requiebros amorosos el paisaje del barrio, primera magia a la que todo ojos y sentidos despertó como hombre. "La calle fue su mundo, su escuela, su elemento, su razón de vivir" insiste Monti.

Sus verdiclaros ojos soñadores avistaban un mundo de bohemia y encandilamiento cuyo primer peldaño encontrará a pocas cuadras del hogar subiendo pausadamente por su calle Cochabamba hasta la avenida Entre Ríos y doblando por ésta hasta otra avenida, Garay. En esa esquina, casi a la vuelta misma del Arsenal de Guerra y del vecino Regimiento 3 de Infantería –donde cumpliría el año de servicio militar en los agitados días del centenario– estaba el almacén y despacho de bebidas del italiano Luiggi Malinverno [3], con mesas y tertulias de prestigio extrabarrial, tiradas de payadores que a veces se llamaban Gabino Ezeiza o José Bettinoti, actores, noctivagos, anarquistas y poetas de entre los cuales la posteridad rescatará la fina lírica de Enrique Banchs.

Un común gusto por la pintura sellará la amistad de Ferreyra con Atilio Malinverno, el hijo del almacenero. El muchacho motudo traspuso con él las imprecisas fronteras del barrio. Remontándose por la avenida Garay llegaba noche a noche hasta un improvisado atelier de avenida La Plata, entre aquélla y Pavón, para quemar horas de ilusión, de largas, interminables conversaciones. Banchs, huraño y distante, era el único escritor de una intermitente mesa redonda de pintores tocados por el apuntar impresionista: Miguel Petrone, Ángel Domingo Vena, Ceferino Carnacini, además de Malinverno, entre otros. "*Pasábamos el tiempo* –recordaría Ferreyra– *nutriéndonos de nuevos conocimientos, incesantemente, discutiendo hasta trabarnos en enconadas polémicas que casi siempre terminaban con el sedativo de un confortante café con leche*" [4].

Fue por el mundillo de los pintores, sorpresiva picazón porteña en la primera década del siglo, que José Agustín se acercó deslumbrado a las veredas y los cafés del centro, y del brazo de Malinverno abordó en la pintura y la escenografía profesionales la primera experiencia estética que lo enfilará a un camino definitivo.

Sobre Ferreyra pintor se cernirá con el tiempo el velo de la incertidumbre. Vagas referencias lo recuerdan como un autodidacta generosamente dotado para el paisaje y el retrato –pintó al pastel uno del actor Florencio Parravicini–, merodeador y acaso expositor de los primeros salones nacionales (iniciados en 1911) y de esas otras marginales galerías donde los no admitidos en el cotejo oficial exponían en afirmación de existencia y resistencia [5]. Alguna ilustración ubicable en las amarillentas páginas de un diario o revista de la época denota su trazo suelto, sintético, de no exagerada preocupación realista, la observación volcada en líneas esenciales. Acaso en incesante búsqueda y necesidad de pesos el pintor y el dibujante fueron absorbidos por el escenógrafo, uno de los primeros de nacionalidad argentina que trabajaron en el teatro Colón a las órdenes del cotizado maestro Ferri, un italiano que el gobierno nacional hizo venir desde la Scala de Milán. Malinverno y Ferreyra estuvieron en el primer coliseo de 1907 a 1910, hasta que ingresaron a la conscripción; pasada ésta abrieron un taller en sociedad que, alentado por José Juan (Pepe) Podestá desde el teatro Apolo, ensanchó su quehacer hacia los principales escenarios porteños. Esa empresa fue económicamente provechosa durante cuatro años; se hubiese prolongado si un poderoso llamado vocacional no hubiera despertado a los dos jóvenes. Tampoco debe desecharse la suposición de que los caminos individuales se debieran a metas pictóricas no coincidentes: Malinverno se inclinaría a los paisajes de llanura y tema serrano [6], mientras el amigo y socio, a la luz y la sombra simplificadoras de la ciudad.

Paralelamente, a los veintitantos años, Ferreyra comenzó a vivir una vida independiente fuera del hogar materno, en pos de bohemia en pensiones céntricas, o de aventuras sentimentales. Muchas veces retornará junto a la madre confidente. Muchas veces volverá a partir. Entre Corrientes angosta y el barrio sur hubo un vaso comunicante que transitó casi toda la vida. La madre y el mostrador de El Estaño, de Corrientes y Talcahuano, junto al cual afincó en las noches de los últimos años, ganáronse sus secretos.

No es mucho más lo que de José Agustín Ferreyra antes y fuera del

cine se pueda memorar sin el riesgo de holgar en multitud de anécdotas dispersas y coincidentes para tejer una misma imagen persistente, que sus películas proyectarán con suficiente fuerza. Interesan más que nada las pautas que fatalmente llevan a su cine, tras la percepción que el embrionario pintor tiene de la imagen fílmica como vívida, dinámica posibilidad plástica, y las constantes emocionales que nutrirán su temática reconociendo motivaciones tan coloridas como sentidas. El conjunto es una simbiosis que el hombre Ferreyra recorre y abarca caudalosamente.

¿Y cómo era el hombre? Así lo veía en 1939 el periodista Julián Rielar: "Alto, delgado, morocho, de cabello ondulado, ojos inquietos y vivaces, de andar lento y hablar calmoso; espiritualmente, profundamente afectivo, con una reserva de romanticismo, de cuño auténticamente permanente, de esperanza constantemente despierta; apegado a la tierra en cuanto al trabajo puro, referido a la altura tocante a la creación verdadera". En suma, "bohemio incorregible, romántico incurable"[7]. Ya era así de mozo, cuando se erguía su desprendimiento material, su facilidad para ganar y gastar, sus ansias de expresarse, los frecuentes romances. Adulto, contingencias casi inverosímiles para el constante trastabillar económico y polleras para el consuelo de cada día, se confundirán con su grande y definitivo amor por el cine. La bohemia, vivida pero también simulada en el Buenos Aires farandulero y literario de antes del treinta, fue su estadio natural: una definición, no una pose, que le llevaba a despreciar el dandismo, el vestir petimetre, el alineo exagerado, a la preferencia de las pilchas gastadas, de un mismo "gacho" gris o negro por varias temporadas. En lo más privado, que preservaba con pudor, están sus años de regularidad matrimonial con María Turgenova[8], entre 1924 y 1931, y su fidelidad a la madre. La madre que lo sobrevivirá puede simbolizarse en la humilde casita de la calle Cochabamba 1530, en cuya habitación del frente nació y, en la misma cama del alumbramiento, murió, en la dolorosa agonía de un cáncer de garganta, el 29 de enero de 1943, a la edad de cincuenta y tres años.

¿Era inculto? Leopoldo Torres Ríos y Mario Soffici, que mucho lo trataron, lo negaron [9]. Tampoco era culto. Leía mucho pero con total indisciplina. Pudieron deslumbrar en una tertulia sus conocimientos sobre *La divina comedia* o sobre la novela social (Máximo Gorki y Knut Hansum eran escritores predilectos) como defraudar sus lagunas en otros temas. De lo que directamente no le interesaba, lo más no existía para él. En materia de cine, en cuanto espectador, una actitud que parecería caprichosa también arroja luz sobre las peculiaridades de su personalidad: hasta 1922 o 1923 gustaba de ver, según testimonio de Torres Ríos, las obras de Charles Chaplin, Thomas Ince y David Griffith, y el cine sueco, considerando que allí estaba el camino de un verdadero cine [10]; después fue alejándose de más en más, temeroso de que las influencias lo condujeran al mimetismo. *"No quiero copiar"* respondía habitualmente. *"No es improbable* -escribe Domingo Di Núbila- *que su secreta ambición consistiera en crear un modo propio de hacer cine, absolutamente libre de toda influencia ajena aun en lo meramente formal"* [11]. Era, pues, esencialmente intuitivo y autodidacta en todo, formado a saltos.

Lo alumbraban una viva inteligencia y ramalazos de talento natural. En el diálogo se imponía, infundía respeto, cautivaba. Tenía autoridad de caudillo. Minuto a minuto vivía la vida con regusto sensual, la gustaba y la gastaba. De contenido temperamento nervioso, rara vez el cigarrillo se le caía de los labios. Amaba las tertulias y febrilmente trataba de encauzarlas hacia un proyecto concreto de cualquier índole, presto a liderar resueltamente, a suplir vacantes. Aunque a fuer de intuitivo lo acuciaba el ansia de realizar y nunca terminaba las cosas del todo, redondeándolas como en borrador. Las mujeres y los amigos lo recuerdan vehemente y tornadizo en el amor, y es Torres Ríos quien alguna vez lo evocó en el trance coloquial de la conquista, cubriéndose con una mano la boca africana mientras la otra parecía subrayar el parloteo envolvente y su "frente europea" cobraba el primer plano del rostro. Propenso, más que a la soledad, al ensimismamiento, fue sin embargo pródigo y sin dobleces en la amistad, tan

receptivo como accesible. El tiempo fue centrando sus afectos en el mundillo del cine, en sus sectores menos propensos al relumbrón. Nelo Cosimi, actor y director, contó entre los primeros y consecuentes íntimos. El devoto admirador Leopoldo Torres Ríos, otro, igual que su hermano Carlos [12]. El iluminador Roque Funes, además de amigo y camarada, hizo durante muchos años las veces de secretario oficioso. Florentino Deibene (desde antes de mutilar el nombre Florén en *Amalia*, de Luis Moglia Barth, 1936) ingresó también a una amistad intensa, confundida al trabajo y las quimeras... En los últimos años se sumaron al limitado círculo Alfredo Murúa, José Gola, Gumer Barreiro y Antonio Ber Ciani. Todos lo trataban de usted [13]. La frecuentación no impedía el respeto, una cierta distancia, la tolerancia de admitir por igual sus largos silencios o su intempestiva entrega al diálogo. La rueda de café se interrumpía a veces, cuando el "Negro" se escapaba hasta la librería más cercana para volver con un cuaderno escolar, donde ya mismo borroneaba ocurrencias e ideas de una próxima película, realizable o no.

Envuelto en la leyenda, el recuerdo de Ferreyra puede sumergirse en inexactitudes y enigmas; de éstos su amistad con Evaristo Carriego es uno, con más asidero de fábula que de realidad. Ningún biógrafo de Carriego cita a Ferreyra, lo que no es tanto un indicio como el hecho cierto de que el poeta murió en 1912, cuando todavía el ámbito del futuro hombre de cine era estrecho y apenas si excedía los límites sureños en escapadas hacia el centro. Acaso lo conociera y es menos probable que fuera su amigo que el proclamado admirador del vate de los atardeceres palermitanos. El error puede ser fruto de la identidad y el paralelismo desfigurados en la evocación. Hay concomitancias que indujeron al inevitable paralelo: ambos –Carriego en definida bandería literaria, Ferreyra con impulso no elaborado– rechazaron el afrancesamiento del momento y a despecho de la descalificación culterana se sumergieron en la realidad inmediata, proyectando el suburbio cuya belleza patética quería ignorar la burguesía a no ser en aspectos fácilmente pintorescos. El temperamento y el estilo de los

dos sugieren un parentesco; no es alocado suponer un conocimiento personal buscado por el joven Ferreyra. No hay pruebas en ningún sentido.

Otro hecho soslayado cada vez que de Ferreyra se ha hablado: ¿Le significó disminución o desventaja su condición de mestizo? Nunca, o casi nunca, para el normal acaecer de su carrera y el acceso que a distintos medios se propuso. Por lo que se sabe, además, siempre aceptó complacido, pública y privadamente, el calificativo de "Negro" antepuesto a su apellido con más asiduidad que los nombres. Ni él se acomplejó jamás ni los demás trataron de menospreciarlo. Refiriéndose a la arquitectura del rostro, y no al color de la piel, manifestaba sentirse feo. Sólo cuando estuvo en Estados Unidos, fugazmente, el prejuicio racial se cebó en él. No lo contaría, pero tuvo dificultades en los dos días que pasó en Nueva York. "Él era negro y María rubia –cuenta Chas de Cruz–. Hubo hoteles en que no le daban alojamiento. Esto me lo contó la Turgenova. El 'Negro' se agarró a trompadas con un mozo mejicano que se lo hizo notar despreciativamente" [14]. De allí se infiere que la impresión desilusionante que le dejó Estados Unidos está justificada, aunque la manifestara en la generalización: "Aquello era un laberinto. De entrada, nomás, vieron que un tipo se desmayaba en la Quinta Avenida y nadie cuidaba de él, abandonándolo a su suerte" [15], escribe Rielar recogiendo declaraciones de Ferreyra. En cambio, lo asombraron los países del Pacífico y lo encandiló Cuba. También España le suscitó cálidas emociones, más envolventes y definitivas que Francia ("París no era lo que había soñado tantos años. Una sensación de pesadilla lo sobrecogió") donde tuvo la satisfacción de ver proyectarse una de sus películas, *La chica de la calle Florida*. Buenos Aires, en definitiva, era su único mundo perdurable: "*Por nostalgia o qué sé yo me hice este balance: me quedo con Buenos Aires*" [16].

Es obvio: siempre estuvo en Buenos Aires y con Buenos Aires. No es imaginación literaria asegurar que en verdad Ferreyra fue un personaje de Ferreyra, que el hombre del barrio sur fue una de las criaturas soñadoras del imaginero cinematográfico.

Descubrimiento del cine

"De la misma manera que con los desperdicios de otros los geniales inventores hicieron sus creaciones, Ferreyra con los procedimientos más rudimentarios hacía las primeras películas."

Francisco Madrid

Hacer cine sobre teatro o ubicar la cámara cual quieto espectador de fila diez o veinte, abarcando a los personajes en cuerpo entero, desde las rodillas o excepcionalmente desde la cintura, fue la primera manera de filmar ficciones en todo el mundo. La distancia e inmovilidad de la cámara, además de la vehemente modalidad interpretativa de la época, enfatizada exteriormente para suplir en la desbordante mímica la ausencia de la palabra, generaba un afectado estilo teatral que se rubricaba en los telones toscamente pintados.

En la Argentina, al producirse el sesgo de la inaugural etapa documental comenzada con *Viaje del doctor Campos Salles a Buenos Aires* (dirección Eugenio Py, producción Casa Lepage, 1900) a la narrativa dramática, lo primero fue la asfixia en limitados ámbitos y los movimientos supeditados al ritmo del espectáculo teatral hasta en las mutaciones. Por eso la gente de teatro sería llamada a hacer cine en los primeros tiempos. El inicial ejemplo local fue *El fusilamiento de Dorrego* (producción y dirección Mario Gallo, 1910) [17].

Eugenio Py fue el Lumière del cine argentino no sólo por ser indiscutiblemente su primer profesional; sus cámaras resultaron un remedo bastante fiel del "gran viajero" de los inventores franceses, en pos del aire libre con desfiles militares, ceremonias oficiales, plazas, ex-

posiciones rurales, paseos dominicales, maniobras navales, verdaderas tarjetas postales animadas de la *belle époque*[18]. Son simples anotaciones fílmicas, claro está, ya que el documental como género del cine vendrá en un estadio más avanzado. Con todo, menos imaginativo fue Mario Gallo, pianista que había frecuentado el teatro de opereta, en el impulso de la etapa siguiente, con derroche de episodios de la historia argentina contados en síntesis escolar –las películas duraban de 10 a 15 minutos– y amaneramiento operístico.

Gallo hacia "cine sobre teatro" pero también pretendió hacer "cine sobre cine", es decir imitando lo que veía, el cine europeo, con preferencia italiano y francés, más generosamente proyectado en los primeros años del siglo en Buenos Aires que el ventilado cine yanqui de cabalgaduras y paisajes rocosos[19]. A su menguada originalidad adjuntó una imitación servil igualmente precaria: lo deslumbró el primer cine italiano, encandilado de los oropeles pretéritos, e, inmigrante agradecido, buscó conciliar ese encandilamiento con el pasado argentino. De ese cine se le escapó algo anticipatorio: "el descubrimiento de las grandes perspectivas plásticas"[20]. No creyó serias, ni ubicables en su ampulosa noción de arte, las corridas de los primeros cómicos, de cuyas torpezas si iba a resultar una poesía del movimiento privativa del nuevo arte en trabajosa gestación.

Los heroicos escarceos seudocinematográficos de Gallo fueron largamente superados por la profesionalidad de un integral hombre de teatro el comediógrafo Enrique García Velloso, quien al adaptar y dirigir *Amalia*, la novela de José Mármol, en 1914, no se asomó a descubrir el misterio de la visualidad esencial del cine, pero, al menos, buscó la simbiosis cine-teatro de ese momento con una escrupulosa puesta en escena. *Amalia* marcó, además, el fin de esos films-representación fugaces que había realizado Gallo un poco antes. Inició la era del largometraje, coincidentemente con las cinematografías extranjeras abriendo la puerta de donde saldría el éxito legendario de *Nobleza gaucha* (1915) y la ilusión de una industria cinematográfica nacional.

La resonancia popular de *Nobleza gaucha* fue inmensa y su rendimiento excedió toda previsión: sobre un costo real de unos veinte mil pesos produjo en su explotación inicial ganancias cercanas al millón. Producida por Humberto Cairo, fue obra de dos consumados fotógrafos: Eduardo, Martínez de la Pera y Ernesto Gunche. La realidad técnica (insinuado encuadre, abundancia de tomas panorámicas, dos destacables *travellings*, calidad fotográfica) era un depurado avance aproximativo a la nueva impronta de espectacularidad del cine, aquilatable desde un primer acto en los exteriores de una estancia, mostrando con sobriedad documental las faenas rurales. Simultáneamente, su argumento, si bien esquemático en la anécdota y grueso en el engarce conflictivo, buscó lo popular con acertada fidelidad a hechos, costumbres y personajes de la ciudad o del campo. Respiró, en los abundantísimos paisajes bonaerenses o las dinámicas estampas porteñas, un accesible y fresco, si bien epidérmico, carácter argentino. *Nobleza gaucha* encierra la consolidación de un tercer período calificable de precinematográfico. El siguiente, bajo el signo de José Agustín Ferreyra, es el del descubrimiento del cine, el sumirse instintivamente en el nuevo lenguaje con desprecio de premisas teatrales o literarias. Pero, en sí mismo, Ferreyra vive un proceso que va de lo fugazmente imitativo hasta el paulatino ascenso a su autenticidad.

Separados Malinverno y Ferreyra en 1914 o comienzos de 1915, el segundo emprendió el nuevo camino. *"La pintura comercial a pesar de lo que tenía de artística, no nos conformaba íntima y espiritualmente, no obstante proporcionarnos buenas sumas de dinero"* recordará quien se dejó deslumbrar por "las primeras películas francesas" según Rielar, y también por el mejor cine norteamericano y sueco. No cabe dudar de que su primer film, *Una noche de garufa* (o *Las aventuras de Tito*) debió estar influido casi hasta el mimetismo por el cine cómico más primario, ser una suerte de transplante de las epilépticas piruetas de Toribio Sánchez o las primeras, todavía incipientes, del prestamente evolucionado Max Linder. Así lo testimoniaba el pionero

Atilio Lipizzi, en cuyo estudio de San José y Cochabamba, a la vuelta de la casa de Ferreyra, tuvo lugar el rodaje: "Quiso dar un tipo de carácter cómico que se opusiera a los que con el nombre de Periqué y Robiné nos venían desde Francia"[21]. Por lo demás, la anécdota, reconstruida un cuarto de siglo después por Ferreyra, lo infiere: *"Es la primera noche de salida de un jovencito a quien se le entrega la llave, acto que en algún tiempo significaba reconocer, en principio, mayoría de edad, de padre a hijo. El hombrecito sale de su casa contento, compra un gran cigarro de hoja, va a distintos sitios de diversión, hasta que llega a un café con orquesta de señoritas, se sienta a una mesa ufano, chupando el habano que empieza a marearlo, y su mirada comienza a encontrarse con la mirada de una de las musicantas, quien, por otra parte, le hace ojito, no a él, sino a su novio, que está sentado detrás del muchacho. Creyendo hallarse frente a la primera conquista, sigue pidiendo copas y adoptando las actitudes más variadas, con el consiguiente gasto cómico. A todo esto, la joven es vigilada de cerca por una persona enviada por su padre. Un oportuno golpe de teléfono pone sobre aviso al progenitor de la Dulcinea del donjuán novato, y aquél irrumpe en el establecimiento, convertido en un energúmeno, dispuesto a hacerse justicia por su propia mano en la persona del presunto seductor de su hija. Se produce el bochinche que cabe suponer. La batahola es descomunal, la chica llora, el padre atiza estacazos que es un gusto, el verdadero galán de la muchacha pone pies en polvorosa, interviene la policía, a nuestro héroe le falta dinero para abonar la consumición; golpeado, vejado, reducido a cero como hombre, es llevado a la comisaría, mientras su familia, desesperada, hace toda suerte de conjeturas. Así llegan las tres de la mañana, hasta que una comunicación telefónica de la seccional al hogar pone en claro la situación. Termina con la presentación del protagonista de la singular odisea en estado calamitoso, de regreso a su casa, de donde no debió salir por más llaves que le entregaran..."*[22].

El rodaje de *Una noche de garufa* registra un episodio de ribetes tragicómicos. Nadie mejor que el protagonista puede contarlo. *"Un*

día –refiere Ferreyra–, *el primero que salíamos del 'estudio' para tomar 'exteriores', nos llevaron presos a todos, con máquina y cuanto trebejo habíamos transportado a la plaza del Congreso... ¿Qué era lo que ocurrió? Sencillamente, que los vigilantes no sabían jota de cine, no tenían la más mínima noticia del prodigioso invento... Y cuando vieron a los 'actores' correrse entre sí, con el consiguiente alboroto del público, entraron a proceder sin contemplaciones... Después de dos horas de retención, durante las cuales tratamos de explicar de qué trataba nuestra tarea, nos dejaron en libertad. Tuvimos que abrir la máquina para convencer al comisario, con lo que se veló la película"* [23].

Resultante de lo que "vio y de qué manera se hacía cine" [24] y de sus regustos de espectador, este primer ensayo fílmico de Ferreyra, joven de veinticinco años deslumbrado en el asomarse a la intimidad del cine, debió de tener la utilidad de la familiarización con el nuevo medio. La imitación indica desde ya una intuición de sencillez en el rechazo de lo falsamente importante o serio. La presumible precariedad formal y la despreocupada narración son antecedentes prescindibles en una filmación de improvisación amateur. En cambio, de la simple relación argumental podría colegirse una reciente aventura personal del novel director, argumentista e intérprete. Sólo el condimento autobiográfico, que lateralmente asomará después en su filmografía, explicaría que Ferreyra optara por una forma de evasión-divertimiento y desaprovechara la primera oportunidad de retratar en movimiento el barrio y la calle, dos constantes que terminarán definiéndolo. Tito, que su amigo "Menito" Acuña caracterizó, bien podría ser el muchacho de escasos años antes que su progenitora no podía retener en la casa ("desde que empezó a sostenerse en pie, se escapaba a la puerta, a la vereda, a la esquina de su casa..." anotará Monti). La moraleja del epílogo, una manera de infantil reconocimiento a la autoridad familiar o materna. Hay más a tener en cuenta: una ruptura abierta con la solemnidad ostentosa del precedente cine argentino, una trama sin rebuscamientos, una anécdota nimia, un episodio cotidiano y reconocible en los hábitos costumbristas de las clases popula-

res. El primer asomo a la realidad porteña se da en la orquesta de señoritas que cantarán en seguida los poetas del veinte, y en otros apuntes -balconear el pecado sin sumirse en él, temor hogareño a la fisura de los valores morales, la vuelta al seno familiar tras el traspié- que reaparecerán más tarde en su cine. Y hasta en la simpleza de la textura hay preanuncios: cuando Tito cree que la señorita de la orquesta le hace requiebros, cuando en realidad se los está haciendo a quien está detrás de él, Ferreyra maneja una duplicidad expresiva buscando la ternura por el ridículo, anticipándose sin saberlo a una de las más patéticas escenas de *La quimera del oro*, de Charles Chaplin, diez años después. Es una chispa de sutileza en el rudimentario contexto. Otras, a explorarse y desarrollarse en el futuro, resultan del indeciso acercamiento de la cámara a objetos y gentes, o, medroso adelanto del primer plano, a rostros y manos.

Así como bien se sabe que *Una noche de garufa* prácticamente desconoció el halago de la exhibición pública ("Se pasó en privado y estuvo un solo día en la cartelera [...] en el cine Colón que estaba en la plaza Lorea" [25] memora Lipizzi) y que su factura técnica estaba por debajo de la discreción, no existen casi referencias de sus dos películas subsiguientes, complementarias de un informe ciclo inicial de tentativas y búsquedas. Incluso los títulos son extraños en la fisonomía de casi toda la filmografía de Ferreyra: *La isla misteriosa* y *La fuga de Raquel*. Este film fue destinatario de otro título, *Los apuros de Raquel*, reminiscente del estrepitoso éxito estadounidense de *Los peligros de Paulina*, con Pearl White. Por tradición oral se sabe que los malogró una mediocre fotografía. No por nada, aunque tampoco los ocultó, Ferreyra se refirió a ellos sólo enumerativamente y acostumbró al periodismo a arrancar su iniciación profesional de *El tango de la muerte*, de 1917 (a los dos años precedentes pertenecen las anteriores). Lo más seguro es que efectivamente fuera así.

El título elegido por el cineasta no deja de ser un síntoma. Pero también lo es, en otro sentido más amplio e irónico, que ya con anterioridad a *El tango de la muerte* los escribas graciosos lo llamaban

burlonamente, "el Griffith criollo"[26]. Una manera de elogiarlo, simplemente. En la chicana estaban confirmando una realidad: potencialmente el cine argentino contaba con su primer director. Antes "no había aquí, entre nosotros, nadie que pudiera considerarse director cinematográfico" escribe Ducrós Hicken, ya que "la mayoría eran directores de teatro con total desconocimiento de los secretos del cine" y "basábanse exclusivamente en el estudio de los visajes de los intérpretes". En oposición advierte en Ferreyra, desde el primer momento, "un director inteligente", aunque "sus técnicos no dispusieron de grandes recursos ni elementos con que armonizar la superioridad intelectual de sus películas"[27]. Evocando con simpatía "al Griffith con cara de asustado", Torres Ríos también insistirá sobre cuál era el camino a despejar: "La parte directriz (*sic*) fue el problema a resolver"[28]. El "Negro", no fue ajeno a esa premisa y de una firme convicción debió resultar, tanto como de una negada fotogenia, el renunciamiento a las iniciales y tal vez inmotivadas pretensiones de actor. La única mención a Ferreyra actor es simplemente nostálgica, de un cronista memorioso: "Había que verlo al 'Negro' haciendo de galán con unos pantalones bombilla que eran el último grito de la moda"[29].

Ya en esa etapa que preanuncia al profesional, Ferreyra alcanza a diferenciarse de los demás. Por eso tempranamente conoce la envidia y la difamación. "Era el precursor –dice Madrid–. Al lado de este trabajo heroico, el otro: el que nos da la vida. Deudas, dificultades económicas, violencias materialistas, disgustos, desencantos, traiciones, deslealtades... La burla de unos, el escepticismo de otros"[30]. Los anuncios, las gacetillas y los dicterios comienzan por anteponer "una película de...". Saludan al director, al hombre de cine absolutamente autodidacta, a quien nadie ha enseñado, que sólo ha sido espectador, y cuya mayor experiencia previa fue la de atento contemplador de filmaciones en la galería de Lipizzi. Es el director no porque accione la manivela, que deja en otras manos porque la técnica no será su fuerte (*"Confieso que no se papa de luz, sonido y fotografía"*[31] decía en 1939). No por dirigir a los actores, que los dirige, que los modela

con paciencia en los ademanes y la expresión fisonómica, prefiriéndolos improvisados, sin antecedentes. Simplemente por tener los rudimentos de una perspectiva global del universo fílmico; perspectiva muy lejos de dimensionar en un libro, que se resiste a escribir, ya que apenas borroneará unas cuartillas con palabras e ideas esenciales, fragmentarias, desordenadas. Sólo él tiene la película completa en su imaginación, en su paleta de pintor que seguirá siéndolo sin pintar cuadros. Una película no es una representación agrandada, multiplicada en escenarios. Está descifrando que es otro mundo con leyes peculiares. Apenas si por anticipado sabrá el argumento, a completarse, enriquecerse o modificarse en el transcurso de la premiosa filmación. La película, para él, estará más en la anécdota pequeña, el detalle, la viñeta, el ambiente que en el argumento. Así forjará un estilo, o un sello inconfundible.

El profesionalismo

> "Ferreyra demostró tener estilo propio, visión acabada del paisaje, profunda psicología, y un dominio de la dirección notabilísimo."
>
> Leopoldo Torres Ríos

El tango de la muerte, estrenada en 1917, fue la primera película de Ferreyra de relativa trascendencia pública e importa sobre todo por la decidida apertura hacia su temática vocacional y preferida, de la cual el título y la contundente calificación por el autor de *"cinedrama de la vida bonaerense"* (por porteña) son suficiente índice.

"El bandoneón, el arrabal y la historieta congénere se citan en ese título y marcan inicialmente el tinte espiritual bien popular y suburbano de su carrera" [32] dice Manuel Peña Rodríguez. Sobre el personaje protagónico, una mujer que recorre sendas de degradación que le traza la miseria, ciérnese el destino fatal del cual el tango se yergue símbolo de las simultáneas condena y liberación final inevitables. Es un folletín sin paliativos, rescatable en el retrato ambiental. Le fue perjudicial, como en las dos películas precedentes, la bisoña supeditación al improbable vedetismo de la figura principal, María Reino, tiple medianamente conocida con el seudónimo de "La Perchelera", imposición del productor Gumersindo Fernando Ortiz, cuyo dispendio económico permitió, sin embargo, el bautismo profesional [33]. Fue asimismo la ocasión de medir ampliamente la entusiasta colaboración de Nelo Cosimi, actor desde un primer momento interesado en situarse detrás de la cámara, un intuitivo de desbordantes impulsos [34].

Resistida por quienes sólo veían en el cine una prolongación del

teatro, despreciada en consecuencia al prejuicio contra el enfoque realista de las clases bajas, *El tango de la muerte* llamó la atención de quienes creían, no sin cierto acopio de ingenuidad y desorientación, que el cine no estaba encaminado. El nombre de Ferreyra se impone así a terceros, salta del barrio sur al centro, proyecta un temprano liderazgo sobre muchachos apenas veinteañeros que concurrían a un cafecito de la calle Esmeralda y Corrientes donde "se empezó a definir el ambiente y empezaron a nacer las envidias, los rencores y todas esas cosas que dan vida a los centros de arte..."[35]. El relator Torres Ríos, que en identidad de ideales buscaría poco después la amistad de Ferreyra, amplía la descripción: "de ese ambiente, llenos de 'runrunes', surgían muchas intentonas revolucionarias contra los capitalistas aferrados a la cría de ovejas, a la agricultura u otros menesteres prosaicos, que no veían el filón de la cinematografía nacional".

"Se necesita el impulso de grandes capitales" decían unos; otros decían que tan sólo se necesitaba capacidad y que el capital sería luego una consecuencia. Así, pues, que la discusión estaba entre si el capital hacía la capacidad o la capacidad al capital[36]. Los intentos revolucionarios se desinflaron en la incapacidad o el conformismo. Sólo Ferreyra no arrió la bandera y asociado a un camarógrafo, Pío Quadro, desliza los pesos que le había rendido su dependencia del productor Ortiz en la fundación de la Ferreyra Film, productora independiente. De ahí resultan dos largometrajes, el segundo y el tercero, puesto que *El tango de la muerte* ya había superado el escalón de los dos o tres presurosos actos. Pero antes, con el mismo Ortiz, está *Venganza gaucha*, especulativa contracara de *Nobleza gaucha* que nació con otro título (*Perfidia gaucha*) y malos presagios que se confirmaron: el desgano de Ferreyra y desinteligencias con el productor de presuntas ideas propias, la troncharon en la filmación. Quedó inconclusa.

Los dos largos metrajes fueron *Campo ajuera* y *De vuelta al pago*, oblicuidad al tema rural. "Asomándose a una pampa convencional"[37] en el juicio de Peña Rodríguez que unos comparten y otros no. Es la

porción de su cine "con sabor a estancias"[38] según Ducrós Hicken, quien acota que "en *Campo ajuera* por primera vez nuestra cinematografía adoptaba un movimiento ágil, un sentido casi revolucionario, lleno de planos originales y cortes oportunos", tanto que "a cada paso las obturaciones del 'iris' nos recordaban, en su novedad, a las películas de la Triangle, que eran la cúspide del dinamismo norteamericano"[39]. El argumento, ubicándose mucho más allá del cordón ciudadano, reiteraba el enfrentamiento de la sofisticación ciudadana con la incontaminación de una vida rural humilde, recoleta, ya insinuado en *Nobleza gaucha*. El campo, contrapuesto a la ciudad, anticipaba al barrio contrapuesto al centro de la órbita metropolitana. Torres Ríos confesaría que había ido a ver la película como "uno de tantos", "para hacer unos chistes", "pero a la primera escena, una visión tranquila del campo, una armonía tan bella del paisaje lo sedujo y le hizo arrellanarse en la butaca, como un fanático por las películas en serie"[40]. "Era realmente un placer –agrega–, una fruición. Y todo el público sentía la misma emoción. A cada acto una salva de aplausos atronaba la sala. Arrancó lágrimas. Y la escena final, una puesta de sol maravillosa, la renunciación del gaucho bueno al falso amor de una mujer malsana de la ciudad. La carreta lenta, grandiosa, perdiéndose en el horizonte, internándose 'campo ajuera' como una protesta contra la avalancha infecta de los malos hombres, de las malas teorías de la civilización. Fue un desborde de entusiasmo que nunca había tenido la cinematografía nacional..."[41]. *Campo ajuera* había costado cinco mil pesos, cuatro o cinco veces menos que *Nobleza gaucha* cuatro años antes, la décima parte de *En buena ley*, producida en seguida por Mario Gallo. En esas estrecheces, que alejaron a Quadro, se filmó la siguiente *De vuelta al pago*, de variantes nimias en el ingenuo símbolo de retorno-purificación. Para Horacio Quiroga era "un nuevo film nacional que marca sobre sus predecesores evidentes progresos, mayor movimiento en el drama, mejor dirección y, sobre todo, mejor comprensión por parte de los intérpretes de lo que es el juego fisonómico"[42], aunque precisó serios reparos de ambientación, tipos y ves-

tuario, un "campo desfigurado y disfrazado de *Far West*"[43]. En ambas se dio la revelación de una figura que nunca había actuado, que ni siquiera tenía mínimo fogueo teatral y empero demostró "una sobriedad y una firmeza de gesto poco común"[44] según Torres Ríos: Lidia Liss[45]. Por algunos años será la actriz preferida del director, su compañera en la vida.

Sobre los límites que la obstinada independencia impondrá desde entonces a Ferreyra ilustra la apreciación que Ducrós Hicken no precisa definidamente pero que parece corresponder a *De vuelta al pago*: "Veíase un andar de campesinos de retorno a las casas, tomado desde un carricoche en marcha, a manera de *travelling*. Todo hubiera sido excelente si la revelación hubiera sido más prolija, si la comparsa hubiera sido más numerosa y si el carromato donde iba el operador no se hubiera sacudido en la forma que lo fue"[46].

La inmediata *Palomas rubias* inicia la amistosa y profesional asociación de Ferreyra con los hermanos Torres Ríos. Carlos es el fotógrafo. Leopoldo el autor del argumento. La película, que se filmó en el primer local del Luna Park (Corrientes, entre Pellegrini y Cerrito, en la que hoy es la avenida 9 de Julio exactamente frente al Obelisco), es una drástica cambiante en relación con *Campo ajuera* y *De vuelta al pago*: la ciudad deja atrás a los lejanos horizontes y a los paisanos. Pero más que en eso la diferencia está en el salto del tratamiento melodramático al tono juguetón de la comedia. "La comedia fina, delicada, espiritual"[47], dice Torres Ríos, a cuya influencia débese en apreciable medida el cambio de frente, y a quien la condición de argumentista no lo inhibe para calificar al film, en 1921, como "la mejor película nacional que se ha filmado hasta la fecha"[48].

"En *Palomas rubias* –añade– Ferreyra se superó a sí mismo. Hizo la obra con todo elemento principiante: hasta Carlos Torres, que dio a conocer al público como operador de esta película, era la primera vez que afrontaba la situación delicada de hacer un film artístico. Y el taller de Fattori era una cocina informe, con dos cubetas lamentables, una máquina Universal que rayaba la película y media docena de

bastidores que se rompían solos. Torres tomó y entregó metro por metro sin haber pasado por otras manos que las de Ferreyra y hasta el día de la exhibición privada nadie sabía lo que se había hecho. Fue un hermoso esfuerzo de los dos. Era de ellos precisamente, cuadro por cuadro. Cada escena había sido pensada, madurada y discutida antes de filmarse. Y así fue que cada escena era un modelo y los paisajes eran cuadros. Torres supo interpretar las ideas de Ferreyra y la película colmó ampliamente sus esfuerzos"[49]. Excepción en la carrera del "Negro" en cuanto a planificación y método, en lo temático *Palomas rubias* fue un deambular placentero en el medio estudiantil y sus aledaños bohemios: muchachos voluntariosos o tarambanas, que irónicamente pueden llevar apellidos como Recto y Agudo, casquivanas inofensivas y amores de un día de los cuales algunos pueden dejar de serlo para más. La estudiantina exigió de Ferreyra un suelto ondular, escenarios ciudadanos –el centro diurno, Palermo, el Rosedal– más apropiados a la anécdota despreocupada que la callecita del barrio o el turbio cafetín. No fue la estilización a que no era adicto ni la sofisticación que desdeñaba, sino los trazos evanescentes, la alegría de vivir, el ensayo de primores e incisiones no sospechados, que nunca reiterará.

Sobre la fortuna de *Palomas rubias* se dio por un lado el ensoberbecimiento del productor Ítalo Fattori y por otro el rancho aparte de Ferreyra con Carlos y Leopoldo Torres Ríos. Si bien ya Ferreyra había logrado la estatura profesional que en ese estado precapitalista del cine le facilitaba la imposición de su criterio frente al productor circunstancial, la nueva asociación configuraba un mayor signo de independencia, aun en la transitoriedad de una empresa acometida sin sólido respaldo. La Mayo Film o Compañía Cinematográfica Argentina Mayo, "talleres" en la calle Costa Rica al 4600, se presentó a la prensa, en el alborear de 1920, con un lírico manifiesto debido a la pluma de Leopoldo: "La compañía proyecta trabajar fuerte. No ostenta grandes capitales. Un modesto escritorio y un tallercito por las afueras de la ciudad... en un barrio muy pobre, que por cierto en nada se

parece a Los Angeles. Es el esfuerzo de cuatro muchachos, con una base monetaria reducida. Los pequeños ahorros del trabajo lanzados valerosamente a un problema más lírico que aritmético. Esto no menguará los bríos, sino que los duplicará. La compañía tiene un ideal, que no termina ni se concentra en una caja fuerte. Sabe que con una, dos o tres películas no alquilará grandes edificios en el centro, ni tomará un cuerpo de redactores de argumentos; pero, sabe también, que si no lo logrará con una, dos o tres, lo logrará con seis, con siete o con ocho" [50]. La ilusión se estrellaría con la realidad, las películas fueron solamente dos; la inicial, *La gaucha*, el único retorno de Ferreyra por varios años, un lustro por lo menos, al ambiente extra-ciudadano. Aquí ensambla un juicio de Horacio Ferrer: "Su concepción esencialmente romántica del arte lo convirtió en un gran creador independiente y en un pésimo negociante" [51].

La gaucha trascendió como pertenencia argumental de Leopoldo Torres Ríos, pero éste, indiscutible colaborador cuanto menos, la deriva a Ferreyra al escribir una novelita del film y publicarla en folleto independiente [52] en que se presenta como "original de José Ferreyra" y "novelada por Leopoldo Torre". En una advertencia previa al lector queda sentada una posición de ambos: *"Se filman muchas cintas adaptadas de obras famosas. Casi siempre sale defraudado el que conoce la obra y ve la película. La explicación es muy simple. El asunto cinematográfico es de por sí todo lo contrario de la novela antigua y moderna"*. El folleto, curiosísima pieza bibliográfica, constituye hoy un clarísimo documento no tanto para apreciar la trabazón argumental cuanto inferir matices de un llameante sentimentalismo en los deslindes conflictivos o en la delineación de los tipos. El asunto es sencillísimo y pueril: *"allá lejos, muy lejos, en un pueblo de una provincia cuyo nombre no importa"* el amor del peón de una estancia por la hija del capataz conoce la nube de la provocación por el hijo del estanciero, turista ocasional que pretende a ella y quiere erradicar a él, cediendo más tarde al mutis para que aquel amor se realice sin obstáculos. José María, el peón, es *"trabajador como un titán"*, avasallante *"con su*

espíritu de gaucho dominador y sabio"; ajeno al *"cansancio del músculo, la rebeldía del potro, la tozudez del buey"*. Marga es *"la gaucha"*, *"toda la belleza de las pampas, toda la fuerza de la raza y todo* el *amor de la naturaleza"*, *"la pureza absoluta de las puras sangres que legaron los viejos progenitores, con un orgullo de frente altiva y honrosas cicatrices"*. Ernesto es *"el hijo del patrón"*: *"no era hombre de abandonar un propósito de la carne por una delicadeza del espíritu"*. En la ciudad se había ensañado *"en humildes costureritas sugestionadas* por *el abismo del lujo"*. Frente a *"la gaucha"* fracasa: *"era la primera vez que se le habían opuesto a un capricho"*. Tiene un gesto final de renunciamiento: *"yo me voy de estas tierras... soy menos digno de vivir en ellas que las víboras..."*. Menudean, desde luego, las oposiciones extremas: si Ernesto y José María son antípodas, también lo son Judit, la mujer corrida de la ciudad, amante maltratada de Ernesto, y la incorruptible Marga. En la bucólica pintura descriptiva (al film Ferreyra y Torres Ríos lo definen *"un poema de los campos"*) no faltan tampoco los reclamos sociales, igualmente trasvasados de una deliciosa ingenuidad, alusiva a los despojadores de los auténticos dueños de las tierras. Marga recordaba casi en sueños que *"una vez llegaron al pago unos hombres muy raros"* acerca de los cuales *"corrían voces de que los mandaba un tal Don Civilización..."* y su padre, más explícito, más realista, evadiendo las creencias ancestrales del paisano, le aconseja al novio de la hija fiarse en su propia fuerza, no en lo sobrenatural: *"adiviná siempre la mano del hombre en todas las cosas. El pobre Dios no es más que una palabra, como tantas otras que se han creado para engañarnos a nosotros mismos..."*[53].

El desorden en que se sucedían los estrenos antepone una película ulterior (*La muchacha del arrabal*) a la que realmente sucede a *La gaucha*: *Buenos Aires ciudad de ensueño*, segunda y última de la quimérica Mayo, cuyo úkase desbarata proyectos y títulos enunciados: *Los campesinos*, que hubiera insistido en el contraste ciudad-pueblo; *La bestia*, preanunciada como *La redención del instinto por el amor*; *El pueblo azul*, cuadro de tierra adentro; *El boyero*, otro tanto, y dos

de impronta ciudadana: *El suburbio*, "un ejemplo surgente de las sombras del mal vivir" y *El peregrino de la noche*, pantallazos de la bohemia porteña [54]. *Buenos Aires ciudad de ensueño* será, definitivamente, el apuntar a los temas de la ciudad que hasta el fin del camino sólo contarían fugaces paréntesis. Pero antes de iniciarse ese su primer gran período, el nombre de Ferreyra deja atrás el escepticismo de los más o menos indiferentes y se sobrepone al de los enemigos potenciales o ciertos que quedan rezagados. Que en los escarceos iniciales superara el anonimato en que detrás de los intérpretes permanecían quienes hacían cine, no había sido casualidad ni cálculo publicitario. Menos lo fue que, al encarrilarse profesionalmente, un halo de respeto, envidia y admiración lo rodeara con creciente efusividad. Así le fue menos difícil, mas no del todo fácil, imponer nuevas normas, las mayores de las cuales estarían referidas al convencimiento de que las estrellas teatrales no eran necesarias ni convenían al cine y el acostumbramiento a la idea de que se podía filmar sin grandes o inflacionados presupuestos. Sin dejar de acreditar en prodigalidad y desdoblamiento la eficacia de sus métodos individuales de trabajo, muchas veces inimitables, en algún aspecto su mentada anarquía tiene el mentís de un maleable practicismo que se adapta especulativamente a las circunstancias cuando el romanticismo mayor hubiera sido lo contrario. La improvisación de un set, el acomodamiento a restricciones técnicas y artesanales o de otro tipo, el repentismo de resolver sumariamente los inconvenientes de un rodaje improlongable, son méritos que deben computársele en ruptura con una imagen que puede deformarse en la indolencia, la despreocupación o el arrebato puro. Se añade su incesante descifrar sobre la marcha, tras mejoras e innovaciones para cuya consecución se reta a sí mismo y se impone a los demás, colaboradores consecuentes u ocasionales, venciendo resistencias, despertando o alentando inquietudes: en *Campo ajuera* se adelantó a los grandes planos generales, de película en película acercó la cámara a los intérpretes y en el desempeño de éstos fue buscando el pequeño gesto o la mirada insinuante, de medio tono y matiza-

do significado, y tampoco descuidó los objetos inanimados, el valor plásticamente sugerente o ambientalmente expresivo de una ventana o de una silla. La diferencia de los escenarios y de su captación en conexión a las personas fue otra discriminación suya: los límites se extendían en los exteriores rurales de *De vuelta al pago* y se constreñían, sin perder la perspectiva, en las calles ciudadanas, buscando, sin descuidar el fondo de la edificación y el tránsito humano o de vehículos, un mayor acercamiento, comunicación, asomo de intimidad. En *La muchacha del arrabal* prohijará los primeros ensayos de filmación con luz artificial (con lámparas de carbón de alta intensidad) que habrían de imponerse hasta tornar inútiles los primitivos sets vidriados que dejaban colar la luz solar. Incluso, sin saber nada de fotografía, impone estilos de iluminación: diafanidad en el ritmo de comedia de *Palomas rubias* o para mostrar la existencia sin dobleces de los paisanos de *La gaucha*; sombras, oscuridad, nebulosas, rodean al villano, a la pecadora, a la muerte, al cafetín. Otro tanto en la caracterización, casi a cara limpia, sin ostensibles marcaciones de exageración.



1. José Agustín Ferreyra circa 1920.



2. Lydia Liss y Jorge Lafuente en *Campo afuera*, 1919.

Imparcial Film

LA GAUCHA

(Un poema de los campos)

La "Mayo Film" estrenará en breve esta hermosa producción

JOSE FERREYRA
Autor y director



LIDIA LISA
en "La Gaucha"



CARLOS J. TORRE

3. *La gaucha*: revista Imparcial Film, abril 1921).

LA MUCHACHA DEL ARRABAL

Tango

para piano y canto

letra de

música de

FERREYRA Y TORRE

ROBERTO FIRPO

ROBERTO FIRPO

4. Partitura del tango *La muchacha del arrabal*, de Leopoldo Torres Ríos, José A. Ferreyra y Roberto Firpo, 1922.

5. Aviso de *La chica de la calle Florida*, 1922.





6. Nelo Cosimi en *La leyenda del Puente Inca*,1923.
7. Elena Guido en *Corazón de criolla*, 1923.



8. María Turgenova y Felipe Farah en *La costurerita que dio aquel mal paso*, 1926.
9. El iluminador Roque Funes, José A. Ferreyra y la actriz Yolanda Labardén en la filmación en Córdoba de *El arriero de Yacando*, 1924.



10. Arturo Forte y María Turgenova en *El cantar de mi ciudad* 1930.
11. María Turgenova y Luis Moresco en *Perdón, viejita*, 1922.

Culminación en el mudo

> "Otros quedaban en el camino, exhaustos, incapaces de prolongar una aventura de ruinosas consecuencias económicas, o, satisfechos, después de haberlo tomado como una esporádica diversión. Ferreyra seguía, sin mirar alrededor, como quien cumple a gusto una condena."
>
> Calki

Ferreyra descubrió cinematográficamente el rostro de Buenos Aires. O uno de los rostros de Buenos Aires, el de su humildad y sufrimiento. El de su pobreza cotidiana. Él nació pobre y pertinazmente se aferró a esa pobreza, como no queriendo evadirla. Su andar de artista da razón al aserto de Borges hablando de Carriego: "Ser pobre implica una más inmediata posesión de la realidad, un atropellar el primer gusto áspero de las cosas; conocimiento que parece faltar a los ricos, como si les llegara todo filtrado"[55].

Y en el modo en que Ferreyra toma posesión de la realidad alienta mayúsculamente la humildad de la pobreza, la tabla de valores alimentada en ella, sin disimular los deslumbramientos que le son inherentes cuando de captar lo fuera de su estricta órbita se trató. La ciudad real es el tema. El barrio es el prisma madre de esa ciudad real, su paisaje, su horizonte. El argumento del film es nada o es poco. O es el pretexto en el avistar más humano que geográfico del paisaje. Un avistar por su interior, que difícilmente pueda comprenderse desde fuera, desde la visión de conjunto, desde la órbita turística. Ferreyra mira el paisaje desde dentro. Forma parte de ese paisaje. Lo ausculta porque lo siente. Es suyo. Lo siente además realísticamente. El suyo

es un realismo de su generación y de su tiempo, ajeno a las fijaciones sintéticas, decantado de los matices más detonantes de un naturalismo finisecular todavía adherido a ese realismo. Aunque toca frecuentemente el pecado y la cloaca del bajo fondo, nunca ahínca en el detalle desagradable que si el cine de entonces no asimilaba tampoco estaba en su temperamento. Esto es fundamental: el aparente simplismo implica en la época una audacia, la audacia se da al margen de la moda elegante de la hora y en ese desconectarse bien podría Ferreyra haber consumado otras audacias más aparentes que reales. No lo hace, sin embargo. No olvidarlo: Ferreyra es el barrio, su barrio pobre, y tal vez tenga razón el mismo Borges: "En lo que se refiere a la realidad, es de fácil observación que los barrios más pobres suelen ser los más apocados y que florece en ellos una despavorida decencia" [56].

Frecuentemente descorre el velo de un pecaminoso panorama noctámbulo que no es familiar al ciudadano cumplidor de los horarios del jornalero o a la muchacha que de día quema las pestañas en la costura o cansa los músculos en la fábrica. Claro que la conexión existe entre el mundo del peso ganado trabajosamente y el otro mundo del pálpito, la depredación o el encanallecimiento. Ferreyra está alerta al puente de la tentación tendido a los no resignados en la orfandad. Su filosofía es pasiva pretendiendo ser aleccionadora: prefiere la resignación a la putrefacción. Y deja abierta la puerta a la ilusión: por eso otro de sus films es *Buenos Aires ciudad de ensueño*. El sueño de cada uno que a cada uno no le deparará la felicidad asequible pero lo mantendrá en la ilusión. Saber que la felicidad no es descartable. Que el triunfo no es imposible. Que el destino tiene su mano generosa. Es que Ferreyra, sin definiciones ideológicas ni planteos de fondo, es un utópico, a pesar de ser un realista.

En el film siguiente, *La muchacha del arrabal*, cuyo argumento "apenas alcanza a un episodio poemático del arrabal" [57] en el parecer de Horacio Quiroga, la historia de la muchacha caída no excluye nuevos apuntes autobiográficos. La concomitancia del protagonista masculino, un joven pintor que frecuenta el bajo fondo en busca de moti-

vos y se convierte en el amante de una prostituida cancionista, con el propio Ferreyra es indisimulable. Como era caro a Roberto Arlt, como casi invariablemente lo hacían poetas y narradores del grupo de Boedo –y Ferreyra no dejó de tener contactos aislados con algunos de ellos–, frecuentaba ciertos lugares y ciertas gentes; no lo hacía por cálculo, ni siquiera por curiosidad o experiencia, iba a ellos naturalmente, sin aprensiones ni preconceptos. Integraban su mundo en una vereda que no era la suya; estaba mezclado a ellos, sin que el contacto lo manchara.

Quiroga se contradice al reconocer que en dicho ambiente "hay elementos de sobra para realizar cuarenta epopeyas de sangre y flaqueza moral"[58] y a renglón seguido advertir el condicional de que "todo es cuestión de modo de ver", y observar que éste (el de Ferreyra) "no se diferencia por lo general del de un simple parroquiano de sus bares"[59]. "Creyendo crear tipos –agrega–, no ponen de pie sino individuos anónimos de ambiente tomados del fondo común"[60]. La señalada defección es precisamente el mérito y la lucidez de Ferreyra: dar vigencia de personajes dramáticos a esos seres anónimos sin grandeza de héroes. El saldo de la crónica quiroguiana es elogioso pero naufraga en otras contradicciones. "Bien graduadas todas las escenas –dice–, si se exceptúan las dos situaciones de inminente sangre, sobre las que el autor pasa como sobre ascuas", pero añade: "alabamos, con todo, este pudor tan inesperado en nuestro arte" y generalizando coincide con Torres Ríos y Ducrós Hicken respecto de la personalidad del director, descubriéndola en la superioridad del primer acto en relación al resto del film: "si todo él (el primer acto) recuerda en su modo de enfocar y presentar el asunto a los similares del cine yanqui, ello se debe a que los norteamericanos han creado en todos sus detalles el cine dramático, marcando normalmente la pauta a que debe ajustarse un buen film. Su técnica es la única que tiene valor, y de aquí que en fotografía y dirección nada podrá hacerse de bueno en el mundo restante, que no parezca imitación"[61]. Otras connotaciones realistas de *La muchacha del arrabal* remiten a experiencias persona-

les del director: los pintores recusados del salón nacional, la rebeldía de una generación que se abre paso como puede o la dejan en el expresarse en ruptura con las anteriores. Es curioso recordar cómo la mojigatería de las buenas maneras y la formalidad de salón trascendieron en el caso de esta película en crónicas periodísticas que hicieron hincapié en que Ferreyra marcara la descarada insinuación de una mujer o se enseñara en el detallismo sensual... ¡de una media! [62] Todavía en 1922 no había llegado a Buenos Aires la audacia de la primera posguerra.

"Ciertamente seductora en sus factores elementales", escribe Peña Rodríguez, "es la literatura de Ferreyra" [63]. Literatura no es. Es necesidad de contar lo que veía. Contarlo en una preceptiva que no es literaria. Si desde los comienzos el cine se nutre de la cantera temática que la literatura y el teatro le prestaron, la narrativa de Ferreyra tampoco tenía carta de ciudadanía literaria; era la excepción. Estaba en un submundo cultural al que ni siquiera el sainete criollo, que legará muchos filones de autenticidad más tarde rescatados, tenía acceso. El sainete y las despreciadas letras de tango son, cuanto más, su presunta literatura; lo que sí existen, como lo señala Sebreli, son "todos los recursos de la vieja literatura populista de fines de siglo: vertiginosos ascensos y descensos sociales, inocencia perseguida, maldad finalmente castigada, azares providenciales, sacrificios sublimes, una clasificación arquetípica, entre pobres buenos y ricos malos, y una rebelión anárquica, populista, sentimental, contra las injusticias sociales" [64].

Haber entrevisto la potencialidad testimonial sin preocuparse poco o mucho de si entraba o estaba descartada de la consagrada ponderación cultural es actitud visionaria. Lo volvió a confirmar *Melenita de oro*, primer peldaño en la asociación de Ferreyra a los hermanos camarógrafos Luis y Vicente Scaglione, propietarios de la Colón Film, con los estudios de Boedo 51, que merecieron de Ferreyra el calificativo de *"catedral de las galerías criollas"* [65]. Es de nuevo el drama de la chica de barrio trasplantada al mundo del vicio, con una variante, de

paso válida para subrayar rencores filiales del 'Negro': un padre cruel y borracho que la vende a un rufián. En bastante extendida crónica, Narciso Robledal le objetó la insistencia en el bajo fondo, al tiempo que elogió "el conjunto armónico y discretamente conducido" y deslizó una alabanza creyendo censurar un final incierto, inusitado para la época: "dónde acabará este liviano resbalar de la protagonista no lo sabemos: el argumento se trunca, pudoroso y discreto, para no adelantarnos sin duda una mala noticia"[66].

En cambio, *"el romance de la muchacha vendedora"* de *La chica de la calle Florida* no insistirá en proclividades fatalistas y asomará incluso al mundo de la clase media y al mundillo de la mujer que en el trabajo busca la independencia que la declinante sociedad patriarcal le negó. Sin la frescura abierta de *Palomas rubias* y con no poco de las convenciones del folletín de semanarios sobre la novedad de la *"midinette"* porteña, es otra salida a la comedia que Ferreyra apuntalaba en la bonhomía superficial de las rivalidades femeninas, la comicidad de situaciones y el movimiento general. La visión ciudadana se asienta, preferentemente en las calles céntricas, las tiendas, las vidrieras, las gentes en las veredas.

Corazón de criolla y *La maleva* vuelven al suburbio y al despeñadero del vicio malamente buscado en la irracional evasión de la miseria, a la vez que disipan nubarrones por el arrepentimiento o el sacrificio. *La maleva* termina por donde otras películas suyas empiezan: barrio, madre, hogar, trabajo en el retorno, en el renunciamiento tras la prostitución.

Hay patrones más ricos y prototípicos de la ingenua temática en la anterior *Corazón de criolla*, cuyo escenario casi excluyente es el cafetín. Allí otra ingenua deslumbrada, harta de la pobreza, torvamente guiada por alguien que finge quererla bien y ha logrado que la víctima abandone al novio trabajador; en el cafetín la muchacha encuentra el apoyo de una mujer que se sacrificará hasta el extremo de asumir la responsabilidad de la muerte del villano, accidentalmente provocada por aquélla con arma de fuego. La niña volverá a la senda del bien,

reclamada por el novio que no debió abandonar, e ignorando que el sacrificio de su compañera de malandanza tiene una explicación. "Y si alguno todavía no alcanza a comprender por qué esa mujer se sacrificó por la niña –escribirá irónicamente Enrique de Tejada evocando el film veinte años después–, sepan que eran hermanas: una hermanita abandonada al fugarse de su casa, fraternidad silenciada por la vergüenza de los mayores pero que la mayor descubrió cuando al principio le preguntara de qué barrio venía" [67]. La heroína se redimirá aunque se marchite en la cárcel. Aquí procede en parte un juicio de Calki: "El hecho de que los rasgos más vivos fueran los de la pintura de tipos y del paisaje, mientras que su total falta de discriminación argumental lo llevaba a narrar historias burdas, a menudo ridículas, en contraste con la autenticidad del fondo, ofrece la clave de su futura producción" [68]. Un juicio que merece aclararse: esa era la temática de Ferreyra. No otra. Análogamente sería vano imaginar virtudes poéticas de Carriego al margen de los temas que cantó. En los dos casos es un todo indivisible: el artista en la realidad de su circunstancia.

Trasladado a Mendoza con colaboradores tan devotos como Roque Funes, Nelo Cosimi, Antonio Prieto o Yolanda Labardén, y una actriz especialmente contratada, Amelia Mirel, filma al pie de la cordillera *La leyenda del Puente Inca*, melodrama de infidelidad conyugal y venganza masculina, con arrebatos de tragedia en la recurrencia a la leyenda que atribuye la formación del puente a la petrificación de un descendiente de los incas. Un personaje extraño, Incano, asumido por Cosimi, concitaba el folletín y la leyenda. Ferreyra buscó una aleación convincente en el paisaje porque, fuera de la ciudad, de tierra adentro sólo la pampa bonaerense le era relativamente familiar. El mismo equipo fue después a Córdoba, y sumó escapadas al bajo Paraná, para *El arriero de Yacanto*, casi un tema de aventura que mostraba a un campesino noble y primitivo sometiendo a una mujer de ciudad que por coquetería simuló enamorarlo. El tratamiento tenía un matiz irónico que recordaba *El admirable Crichton*, de James Barrie [69], e incluía en escenas de acción tupida la perspectiva generosa de la

serranía cordobesa. En los mismos escenarios, *Odio serrano* contrastó con menor fluidez la frescura paisajista a la desmesura folletinesca.

Después, en Buenos Aires, siguieron los títulos tangueros a partir de *Mientras Buenos Aires duerme*, complacido retorno al misterio de la noche y sus compartimentos de evasión y pecado. *Mi último tango* se clausura con la muerte de la protagonista en un tenebroso bar de la Boca: perfectamente consciente de su ruindad y cercada por las tristes circunstancias que le han cercenado la felicidad, se abandona al aturdimiento, la bebida, el placer, renuncia a cualquier intento de rebeldía, se entrega, sucumbe.

El organito de la tarde es el barrio de siempre llevado a instancias de poesía como nunca; la variante anecdótica es nimia, porque igual hay una huida y la tristeza de un abandonado, pero el protagonista es el barrio mancillado en su pureza primigenia y esencial, y luego redimido cuando Estercita, la muchacha que había seguido al torvo hombre de cabaret, retorna al conventillo y prefiere pedir limosna que seguir en la prostitución. El final es patético: El Payo, seductor ya desplazado por el novio humilde, mata de un tiro a Estercita en la callecita suburbana, en una gris y neblinosa tarde de tango. Todo ocurre en un aguafuerte sombrío, desesperanzado. Evaluándolo con elogios reticentes e irónicos, el cronista de un diario reconoció el logro, atribuyéndolo a dos virtudes principales: "un sentido cinematográfico, un conocimiento y dominio de las expresiones mudas" y "el conocimiento a fondo de los aspectos y figuras típicas del arrabal porteño y su psicología"[70]. En la descripción no faltan los detalles gráficos de sagaz observación: antes de conocerse la mezquina personalidad de El Payo, su entrada en el patio del conventillo la define cuando un primer plano presuroso muestra cómo desaprensivamente pisa, destrozándola, una muñeca.

La costurerita que dio aquél mal paso recorre con ensanchamiento narrativo el soneto de Carriego, desglosado en un guión de Leopoldo Torres Ríos y con un tangencial apunte alusivo al propio Ferreyra en el personaje que encarna Felipe Farah, un pintor de corbata volandera y

fidelidad al suburbio. A la inversa de estos dos últimos films, *Muchachita de Chiclana* expone la posibilidad de que la chica del barrio se salve resistiendo a la tentación.

Incluido el esquicio cómico-sentimental de *La vuelta al bulín*, de sólo tres actos, tejido para dar a su consecuente intérprete cómico Álvaro Escobar (dicharachero, pintoresco, bombín, pañuelo al cuello, ternura con visos malevos) una oportunidad protagónica, *Perdón, viejita* cerrará el ciclo mudo del cine de Ferreyra con otro argumento muy suyo.

La redención es en *Perdón, viejita* de dos –un ladrón y una prostituta, unidos en matrimonio–, aunque en el plano moral el mayor traspié lo dio una muchacha empleada, hermana del primero, al caer en la trampa de un canallita barato. La madre es el haz que a todos une en el perdón. Es su última película decididamente silenciosa y sin indicios de que sea la mejor, hoy puede verse como arquetípica, de su estilo: en la perspectiva la redimen candor y veracidad. Tiene una total unidad, nada desentona; aunque trazados sin preocupación ni intención de hondura, los personajes destilan autenticidad, afloran en simpatías y antipatías en la contundencia de bondad y villanía. La calle se consustancia con ellos: es su telón de fondo y su clima. En una escenita breve, los frentes uniformes de las casitas del barrio ferroviario de Nueva Pompeya dibujan un paisaje de encantadora humildad, con niños jugando en un segundo plano de la imagen mientras en el primero los mayores hablan de sus problemas. En ese perfume de suburbio Ferreyra se sentía realizado y aunque no sabía o no quería explicarlo, era lógico que así fuera. "Preferencias, simpatías, mejor comprensión de las cosas; de todo hay un poco" [71] decía entonces un anónimo reportero que en el diálogo no pudo sacarle una respuesta contundente. "Pero lo cierto –escribía en seguida– es que no puede concebir un argumento sin localizarlo en las laderas de la ciudad [72].

En ese reportaje Ferreyra explicó –generalmente no lo hacía– su forma de trabajar y aventuró conceptos clarificadores sobre su mane-

ra de ver el cine. Válidos y sintomáticos de una concepción intuitiva pero certera sobre la autonomía e independencia del cine. Comenzando por su empírica relación con el intérprete, arroja claridad sobre su valorización del montaje: "*Mis actores nunca saben lo que deben hacer hasta el momento de estar en acción; y frente ya a la máquina, sólo les explico la participación que tendrán en la escena, pero no en la película. Conocen tal o cual situación en particular, pero no el argumento en general. ¿Razones? Dos. La primera, porque más de una vez necesito de un mismo escenario para la impresión de varias escenas, lo que hace que no me convenga respetar la línea de la trama en su estricta continuidad. Los actores, por eso, comienzan muchas veces por la última escena y terminan en la primera. ¿Cómo consigo la ilación del asunto? Muy sencillamente: ordenando y distribuyendo convenientemente los negativos. Una de las grandes tareas del director de cine justamente es esta, la de saber ajustar los metrajes de negativos a las proporciones, orden de sucesión e interés plástico necesarios*"[73]. Su criterio sobre la interpretación frente a la cámara es aclarada aún más: "*La plena posesión de un papel no conviene al intérprete cinematográfico. Ello daría lugar a situaciones que reñirían con el espíritu de armonía y prudencia objetiva de este arte. En el cine no hacen falta los grandes temperamentos. Más: estorban. En el cine hacen falta los rostros expresivos, las actitudes elegantes. ¿Por qué tiene poca fortuna la cinematografía italiana? Porque sus intérpretes son puro temperamento. ¿Por qué triunfan los norteamericanos? Porque ante todo son plásticos. No hay que olvidar esa diferencia fundamental entre el cine y el teatro: que mientras el uno 'entra' por la vista, el otro es, sobre todo, palabra*"[74].

No fueron meras declaraciones. Peña Rodríguez recuerda la anticipación al famoso caso Joseph Von Sternberg-Marlene Dietrich, ya que Ferreyra "tenía su estrella favorita en la persona de la actriz María Turgenova", la que efectivamente protagonizó siete películas, desde *El organito de la tarde* a *Muñequitas porteñas*. Vedette y cancionista del teatro Porteño en el esplendor de la revista criolla bajo la conduc-

ción de Manuel Romero, la Turgenova fue pacientemente modelada como actriz cinematográfica parca, mesurada, no temperamental. Antes, otras actrices fueron lanzadas o formadas cinematográficamente por su paciencia y empeño: Lidia Liss, Nora Montalbán (de partiquina de Camila Quiroga a estrella de *Mi último tango*), Yolanda Labardén, Elena Guido. En la nómina de los actores acuden los nombres de Nelo Cosimi, Álvaro Escobar, Jorge Lafuente, Felipe Farah, Ángel Boyano, Florentino Delbene (éste el único que retendrá en el período sonoro el rango estelar conquistado en el mudo). Que la mayoría no continuara en el cine se debió a contingencias económicas de una frágil estructura industrial que imponía el sacrificio total o actividades paralelas que obligaron a una opción no favorable al cine. En la era sonora, el fenómeno de los descubrimientos y estímulos se reiteró, pero a veces condicionado a exigencias de cartel que el teatro o la ascendiente radiotelefonía apuntalaban como garantía de inversión. Encantábanle a Ferreyra los tipos humanos sin experiencia histriónica, y de esa potencial fuerza cinematográfica que se preciaba de advertir sorpresivamente.

¿Es todo eso índice de un Ferreyra a pleno u ocultaba algo? En 1921 había declarado: *"Yo no creo que las películas triunfen por sus argumentos. El film de mañana será absolutamente psicológico"* [75].

Transición y apogeo

"Cuando el cine sonoro vino arrollador a destruir posiciones y hubo un silencio inactivo en Buenos Aires, fue Ferreyra quien lo quebró."

Roland

Fue primero *Don Juan*, con John Barrymore, en 1926, un amago de ópera romántica para servir al ensayo inicial de largas escenas cantadas y pretenciosos fondos musicales. El cine comenzaba a dejar de ser mudo, cantaba, pretendía hablar, parecía avergonzarse de la pantomima.

El sistema Vitaphone, de discos sincronizados con la acción de la película, daba una aproximativa sensación física de realidad. El éxito no fue apabullante pero sí lo suficientemente prometedor como para insistir en el experimento. En éste entreveían la fórmula mágica que los salvaría del colapso económico los hermanos Harry, Albert, Sam y Jack Warner, medianos competidores de los grandes consorcios de Hollywood. El mismo director de *Don Juan*, Alan Crossland, realizó en 1927 *El cantor del jazz*, que con la voz potente y el rostro teñido de negro de Al Jolson inundó las pantallas del mundo en el anuncio definitivo de una nueva era. Estados Unidos asistió entonces a la guerra de las patentes sonoras y cada compañía se las ingenió para adquirir una distinta: importaban los resultados, que eran palmariamente los mismos. En efecto, el cine estrictamente mudo tocaba a su fin, aunque en el país que le ponía la lápida las voces de Charles Chaplin y de King Vidor, entre otras, reaccionaban airadas.

En la Argentina fue un impacto sorpresivo, recibido igual que en

todos los países que hacían cine: quienes se maravillaban infantilmente de la coincidencia entre la melodía de una canción y el movimiento de los labios del cantor, quien añoraba la magia del silencio, los escépticos, prestos a creer que la novedad sería efímera, y no tardaría en volverse a lo de antes, los que adivinaban un porvenir extraordinario para el film sonoro y parlante... Y, naturalmente, el realismo de los técnicos, justificadamente entusiasmados con el nuevo chiche e inmediatamente sumidos en la experimentación[76].

Entre los que sentíanse directamente tocados en bien o en mal, Ferreyra se puso a la vanguardia. "Otra vez le tocó –escribiría Roland– ser el propulsor de una nueva etapa del cine argentino"[77]. La noticia lo sorprendió lejos del país, en España, último refugio de una gira llena de sinsabores. Con renaciente optimismo retornó a Buenos Aires ayudado económicamente por Federico Valle, tras una intervención mediadora de Chas de Cruz. La repatriación de él y María Turgenova estaba condicionada a la filmación de una película. Hubo de ser *La canción del gaucho,* que primero se pensó titular *La ley de los gauchos*. Aunque por pedido de Valle se decidió a escribir previamente un libro, con un encuadre que no acostumbraba a prever habitualmente y esbozos de diálogo, una vez que comenzó el rodaje lo dejó de lado y rodó "de memoria"[78]. Tal era su hábito.

A pesar de la amenaza masiva del sonoro, en Estados Unidos y en Europa se seguía filmando en mudo. También *La canción del gaucho* se pensó en mudo y así se filmó, en unas galerías que Valle poseía, en la calle México, entre las de Tacuarí y Piedras, bajo la incertidumbre de la suerte que en el futuro correrían las películas silenciosas. Al terminarse, los medios técnicos que casi días antes faltaban facilitaron una precaria sonorización sincronizada. Se hizo con la asistencia de Genaro Sciabarra y Alfredo Murúa, en Side (Sociedad Impresora de Discos Eléctricos), y se utilizó exclusivamente para un acompañamiento musical compuesto por Eleuterio Iribarren y Augusto Gentile, y para que María Turgenova, protagonista femenina, luciera sus dotes de cancionista en un tango. No hubo diálogos hablados. Sin sensible

realce anecdótico en el reflotamiento de la vieja e ingenua oposición de la pureza campesina a la vida ciudadana, el resultado fue un pastiche, con irregularidades técnicas que se añadían al artificio del agregado y a convencionalismos de ambientación de la vida de estancia que no captaba exteriores, el mundo de la peonada, y la vida del estanciero a nivel burgués. En la prensa mereció alguna atención, en honor al esfuerzo que de cualquier manera representaba. Verdaderamente no dejó contento a nadie. A Ferreyra menos que a ninguno. Se estrenó con retraso, en noviembre de 1930, un mes después de *El cantar de mi ciudad,* que le sucedió en seguida en la insistencia de una sonorización igualmente parcializada. Hasta esa demora desmereció públicamente el empeño. *El cantar de mi ciudad* tendría una diferencia substancial: fue imaginada y filmada en función del acompañamiento sonoro, de una resolución que no era exclusivamente visual.

De *"extraña mezcla de almas buenas y de almas perversas vinculadas por un lazo común, la pobreza"* [79] definió Ferreyra en una leyenda de presentación a *El cantar de mi ciudad.* La fábula era tan sencilla como siempre: un joven compositor defendiendo de las garras de un patán a su musa inspiradora, una cancionista. Más que ese argumento, la película era el vehículo de un paisaje descriptivo que iba del suburbio a la bohemia de músicos, poetas y cantores, personajes sentimentalmente identificados con la ciudad que la cámara mostraba en los contrastes de la vida de los barrios y un desfile militar en la Avenida de Mayo, de una modesta pensión de soñadores y las rutilantes candilejas del bataclán, de la pobreza de los sometidos y el lujo pasatista del cabaret. En la apelación a los recursos sonoros, Ferreyra los utilizaba más como posibilidad descriptiva que de estricta representación. Si se entonaban por la Turgenova dos canciones (una en dúo con Felipe Farah) y si se intercalaba un parlamento dialogado de dos minutos, interesaban más los fondos de contrapunto no estrictamente melódico, atentos al apunte caricaturesco: en una escena animada por la pareja protagónica en mudo, se imitaba la voz con instru-

mentos musicales, flauta para la mujer, trombón para el hombre. En general, la consecuencia fue lo necesariamente satisfactoria para inducir la insistencia, desechar un hipotético retorno a la película muda y presumir que para el cine argentino otra época comenzaba o estaba por comenzar. Sólo que debía afrontarla en condiciones absolutamente inferiores, apenas con tímidos asomos de una actividad regular y continua, lejos de una siquiera precaria estabilidad industrial, con posibilidades remotas de recurrir a las más considerables inversiones de capital que el proceso sonoro exigía.

El ensayo tentativo y *a posteriori* de la filmación de *La canción del gaucho* quedaba muy atrás. El más serio técnicamente, y de afanosa búsqueda en cuanto a lenguaje, de *El cantar de mi ciudad* fue el escalón hacia el total de *Muñequitas porteñas.* Siempre por el sistema Vitaphone, con la ineludible imposición de la filmación ininterrumpida por acto, medido por la duración de un disco grande de 33 y 1/3 revoluciones por minuto (una tirada que durara fácilmente unos veinte minutos).

Muñequitas porteñas era una película enteramente sonora, pero Ferreyra cuidó de que no fuera abusivamente sonora. De no abusar de diálogos, de música, de ruidos. No había diálogos en los dos primeros actos. Cuando la imagen era suficientemente elocuente o apenas bastaba la música en contrapunto con lo visual, no se hablaba. Se desentendía del sonoro-parlante como novedad de feria, a toda costa, que tal era la moda; procuraba utilizarlo en lo expresivamente necesario. En cuanto a estructura dramática, dos películas parecían superponerse y entrecruzarse, ejemplificando dos fases de Ferreyra que signarán su andar en el cine sonoro, entre hallazgos y desaciertos.

Toda la primera parte, de filmación callejera, cautiva por su frescura, por su contagiosa raigambre porteña, hasta por sus alardes de montaje, con el tranvía que lleva a la pareja fundido en las calles céntricas, en los kioscos, los negocios, los carteles, los vehículos, los tipos populares, el caminar afiebrado de los que van y vienen. Esa extraordinaria ráfaga de poesía cotidiana no se corresponde a un ar-

gumento que en los vericuetos del diálogo oral pierde las virtudes repentistas que a Ferreyra singularizaron en las imágenes mudas. Es cierto que "le faltan tamiz, finura, una línea de equilibrio" [80], según la observación de Peña Rodríguez. La construcción de esos diálogos escritos por Ferreyra es discutible y subraya el melodrama de la protagonista, una muchacha que trabaja mucho y sufre más a consecuencia de un padre alcohólico –primera intervención profesional de Mario Soffici en el cine– que frecuentemente la maltrata. Hay un símil: un canario en su jaula, la heroína lo observa melancólicamente, Ferreyra hace la escena tan creíble como una estrofa de Carriego. La muchacha tiene su novio pero se deja seducir por un aventurero que logra arrebatarla del hogar e iniciarla como cancionista de tangos. (La Turgenova canta uno solo: *Muñequita.*) El padre dispara contra el seductor y va a la cárcel. La joven, que ya había abandonado al amante, busca trabajo y en un arrebato de desesperación se tira al Riachuelo pero es salvada por su novio: el futuro será de amor y felicidad, con un padre arrepentido y una pareja feliz en la humildad...

La trama fue llevada con calidez y fluidez narrativa, y los toques de comicidad, dosificados con sentido del espectáculo, si bien proclives al cocolichismo en las intervenciones del actor Serafín Paoli. Hacia el final, cuando el melodrama adquiere sus tonalidades más indisimulables, la resolución semidocumental, con abigarradas notas ribereñas, retrotrae al encanto inicial y rescata al film en su virtud mayor: la visión de Buenos Aires. Por sobre todo, una visión de autenticidad, de cosa sentida y querida, síntesis amorosa de paisaje y gente, dada en ritmo nervioso, trepidante, de buen cine. En lo que es captación de la realidad, percepción de lo inmediato, Ferreyra consigue fragmentos de maestro y se anticipa –cámara en mano, o como sea– en mucho tiempo al cine de la última posguerra, desde el neorrealismo italiano a la *nouvelle vague* francesa. Claro que esto él no lo sabrá nunca ni sabía que tampoco estaba solo en su época y que su cine no escapa a las comparaciones.

Muñequitas porteñas inició, sin que mayormente hubiera concien-

cia del acontecimiento, la era decididamente sonora del cine nacional. En más no se admitieron las películas mudas. Sin embargo, los inconvenientes que se derivaban del Vitaphone no eran pocos. A los de filmación se sumaban los de proyección. Un corte de imagen echaba por tierra la sincronización. En el rodaje las defecciones trataron de obviarse con una modificación: la grabación separada de los diálogos, en vez de un solo tirón, como se hizo en *Muñequitas porteñas*, y luego regrabados por orden en un disco definitivo. Así también filmó Edmo Cominetti *La vía de oro*, con Nedda Francy, sobre argumentó de Arturo S. Mom, que por otros motivos fue un fracaso.

Con la intención de salvar todas las dificultades posibles los norteamericanos compraron a los alemanes la patente del sistema de inscripción del sonido sobre la película, llamado Movietone. En la Argentina se utilizó por primera vez en los estudios de Valle, para filmar diez cortometrajes con otras tantas interpretaciones vocales de Carlos Gardel. El sistema no tardó en adoptarse para el largometraje, casi simultáneamente por Ferreyra en *Rapsodia gaucha*. Enrique Susini en *Los tres berretines* para Lumiton y Luis Moglia Barth en *Tango* para Argentina Sono Film[81]. De *Tango* debió volverse a filmar, por deficiencias de sonido, más de la mitad. Menos feliz fue el primer intento de Ferreyra: *Rapsodia gaucha*[82], que protagonizó Ignacio Corsini en vez del deseado Carlos Gardel, en 1932. No pudo exhibirse nunca a consecuencia de sus diálogos ininteligibles. *"Por primera vez en mi trayectoria por el campo de la cinematografía creí qué no había nada que hacer"*[83] recordaría más tarde, añadiendo que "Rapsodia gaucha *nació muerta*"[84]. No tenía conciencia del aporte definitivo que significó *Muñequitas porteñas* y un exceso de humildad lo inducía o magnificar un fracaso debido a circunstancias técnicas que no gobernaba. Pero ya estaba en el terreno del cine sonoro y nuevas pautas se abrían en su camino.

Arrojado y visionario, despertó a los nuevos tiempos. Estaba ubicado por derecho propio trabajosamente adquirido. Pero, con "las características típicas de un precursor de transición"[85] que le descu-

bre Mahieu, no advirtió las nuevas coordenadas que comenzaban a trazarse. No midió en consecuencia la magnitud del extraordinario salto. Acaso desbordó de optimismo y creyó conciliable su independencia con esa nueva realidad. La prueba evidente, desmentida en los hechos dos o tres años más adelante, fue la disposición con que se lanzó de nuevo a la producción independiente sin la búsqueda de sólidos apoyos reales con que enfrentar la competencia que las dos grandes productoras flamantes, Argentina Sono Film y Lumiton, con estudios propios y organización comercial, le presentarían inevitablemente. Pensaba todavía en un cine que replanteaba su existencia película a película. Integrar un capital para la realización de un film, sin pensar en los ulteriores, planificadamente. *"Con la palabra, nuestro cine puede competir con el extranjero"* [86] afirmaba en 1930, en el convencimiento de que *"se puede crear un cine modesto pero nuestro"* [87].

Ese simultáneo asomo de lirismo e ineptitud comercial fue, empero, un respiro artísticamente positivo en cuanto le permitió dar exhaustivamente lo mejor de sí mismo en las primeras películas que filmó por el sistema de sonorización fotográfica. Con ellas hizo su negocio modesto, el que le permitiría vivir mientras otros se enriquecían, y dar, también con palabras, "calor humano, sentimiento, melancolía, ternura, simpatía social" y "el reflejo fiel, encariñado y sentimental de Buenos Aires" [88], a estar de Madrid. Así, sus mejores pasos en el cine sonoro continuarán los dados en el cine mudo. Las películas fueron tres, entre 1933 y 1935, antes de su ingreso definitivo a Side, antes de su entrada en un engranaje industrial que nunca llegaría a entender del todo y acaso íntimamente despreció.

El título de la primera es otra vez sintomático: *Calles de Buenos Aires*. Nuevamente, el argumento importa poco o mucho, según el prisma desde el cual se lo analice. Contado al ras es la historia de una joven que se llega a cansar de las miserias del arrabal y es fácilmente seducible por promesas, tan tentadoras como equívocas. Hay otra joven que supo aceptar resignadamente su pobreza y es la elegida del amor, un cantor, que debió ser de la otra. La felicidad que para la

honesta se da en ese amor acude para la pecadora en el desengaño, el arrepentimiento y la redención. En el tratamiento anticipadamente neorrealista del tema, Ferreyra no alcanzó a ser cabalmente comprendido por la misma crítica que le deparó elogios a la película. Precisamente ese tratamiento hacía "antojadizo, deshilvanado"[89] el hilo argumental, según la crónica de Chas de Cruz, mas el enfoque de Ferreyra tendía a revalorizar la anécdota cotidiana como un valor en sí mismo para deducir de ella, acumulativamente, el pulso y la fisonomía de la ciudad. La ciudad era la protagonista, era el verdadero argumento, el verdadero tema.

Algunos insinuaron mimetismos de *Bajo los techos de París*, de René Clair, hecho improbable; por entonces Ferreyra ya casi no veía cine. Sin embargo, su lenguaje en *Calles de Buenos Aires*, a pesar de la sencillez y espontaneidad descriptivas, se adelantaba más allá de todo el cine argentino conocido. De ahí que, como queda reiteradamente dicho, es pueril referir linealmente el argumento hasta despojarlo de su savia. Se echaba mano a las acciones paralelas, tendidas en dos líneas principales que se alternaban y se confundían hasta la convergencia: por un lado, las malandanzas de la muchacha que deja al novio y a la madre en el encandilamiento de una vida mejor o más fácil, por otro, la trayectoria límpida del novio, suerte de juglar de estos días, cantor de tangos que se presenta liberado de rasgos compadres. Esta vez Ferreyra trabajó el personaje hasta hacerlo realmente representativo, casi idealizado, proyección de honestidad, ilusión, humana resignación ante el dolor, optimismo para sobreponerse a él, tipo medio –en trance de desaparecer– de una ciudad en vías de cambio. El deambular del muchacho, que Guillermo Casali encarnó, es el eslabón principal para inquirir el espíritu de Buenos Aires "donde la picardía y la travesura –anotaría Néstor en la crónica del film– corren a la vera del amor y el sentimiento, y donde, junto a los chispazos de gracia que brotan de los pequeños episodios cotidianos, no faltan los toques dramáticos que ensombrecen fugazmente el optimismo del alma porteña". Y es en los pibes, en sus clásicos partidos de pelota y

en sus pintorescas andanzas, donde Ferreyra, junto con el fotógrafo Funes, ha registrado sus mejores aciertos. Aciertos de expresión o de composición, que van desde el detalle de un rostro o de una actitud, hasta el difícil movimiento de una escena lograda con sorprendente naturalidad. Todo eso, en una sucesión rápida y febril, que casi cae en una verdadera superposición de cuadros, da a toda la película "un ritmo dinámico que se ajusta admirablemente a su objetivo"[90]. Las objeciones de Néstor, entonces el cronista cinematográfico más conspicuo, reflejan las reservas generalizadas de la crítica: "él es más que nada un director cinematográfico por instinto"[91], "es el único director cinematográfico por vocación que tenemos en la Argentina"[92]. Pero "falla en la literatura de las películas"[93], se le indica "la necesidad de rodearse de otros elementos que colaboren en su obra, porque en las películas el director suele ser muy importante, pero no lo es todo..."[94].

Ferreyra no hizo caso de estas objeciones y siguió fiel a sus intuiciones de la realidad, ajenas al híbrido de desnaturalizado sainete, revista y radiotelefonía que era la fórmula de éxito desde *Tango*. Su impronta poética le aconsejaba otro camino en el cual *Mañana es domingo* fue el siguiente paso, menos directo que el de *Calles de Buenos Aires* en cuanto estaba entreverado a una trama policial o seudopolicial con el fondo adjunto de descripción realista, costumbrista,, y tipológica. O que se justificaba en sus proposiciones de esquematismo e ingenuidad por ese contorno. Se refería al caso de un empleado que por deudas de juego roba en la casa donde trabaja. Del robo es acusado el novio de la hermana del culpable y ésta no encuentra mejor perspectiva de salida que atender las pretensiones sentimentales del gerente, quien una vez impuesto de la verdad de los hechos renuncia a esas pretensiones e induce a la empleada a retornar a su novio. También se busca la solución para la deuda pendiente del arrepentido ladrón. Las oportunidades de observación y brochazos descriptivos eran restringidas; ese límite fue sobrepasado por la autenticidad de los personajes como condición primera. La vida de oficina se mostraba en su grisácea medianía poblada de hechos menores,

detalles tangenciales, incidencias cotidianas y pintorescas; esquicios paralelos merodeaban el ambiente hasta definirlo e integrarlo con las rencillas de un botones y una mecanógrafa, novios a pesar de la rivalidad en el fútbol, y la brusquedad dramática del noviazgo de una hermana de la protagonista con otro empleado, calculador y mezquino. La ciudad ya estaba auscultada ahí, en ese restringido cuadro humano con la mediocre diapasón de los cuentos de oficina de Roberto Mariani. Pero Ferreyra salía afuera para abarcarla con otra amplitud y sobre todo sin confiar en los diálogos de los que el flamante cine sonoro estaba haciendo mal uso: las calles de día o de noche, las canchas de fútbol, el hipódromo hacían su aparición con un bullicioso mundo distintivo, característico, nervioso, heterogéneo, la multitud junto al pequeño hecho, a la nimia anécdota, al oportuno apunte definitorio de una psicología colectiva. La película tuvo sonada repercusión por otro hecho que profesionalmente también fue índice de la intuición de Ferreyra: la revelación de un actor, José Gola, que pasaría a ser el galán absoluto del cine argentino en la década del treinta. "Hombre de instinto cinematográfico –según Ulises Petit de Murat–, adaptado naturalmente a las exigencias plásticas de la imagen; perfectamente masculino, con ese difícil sentido de colocarse y accionar con sobria intensidad ante la cámara. Sus ademanes son reposados; no cree que las manos sean un ventilador, como opinan muchos de nuestros actores; no confunde la matización de la ternura o el dolor como una forma de derramar jalea de membrillo sobre el público. Mantiene el rostro constantemente armónico, sin hacer que las cejas o la boca se establezcan por su cuenta" [95].

José Gola fue el héroe de la subsiguiente *Puente Alsina* [96], cuyo argumento importaba aun menos que en *Calles de Buenos Aires* y *Mañana es domingo*. Su autenticidad, la fuerza arrolladora de sus imágenes, la verosimilitud del enjambre de obreros trabajando en la construcción del puente en el Riachuelo, emergen por encima del precipitado gesto de liberación de la muchacha rica, hija de un ingeniero afectado a la dirección de las obras, que se desentiende de un novio

farsescamente estúpido y se enamora, para ser correspondida, de un obrero. Los malentendidos son obviables en una atípica fórmula final de felicidad, en tanto el obrero triunfa en el empeño de impedir la consumación de una huelga sin motivaciones valederas. Aquí Ferreyra aflora la ingenuidad de sus requisitorias sociales; también en esto es un individualista y, es más, su percepción de los conflictos, capital-trabajo parece ser mesiánica, gruesamente emotiva. La afectividad de las relaciones humanas, el valor de la amistad, la contundencia del amor, son insinuados antes y después del complejo social. La ahistórica visión está balanceada en la película con una captación popular que no falla nunca en el retrato del ambiente. A los habituales ramalazos ubicativos de tipos y costumbres suma vigor y movimiento que en las secuencias iniciales de los vastos exteriores ribereños alcanzan momentos notables, reminiscentes del primer cine ruso revolucionario. Los primeros planos son contundentes. La composición de cada imagen, acertada, proporcionada, expresiva. En las tomas medias y de conjunto hay un ritmo preciso, la fuerza machacante y acompasada de un martillo. Con rostros sudorosos, vigas, tirantes y grúas, hace una serie de imágenes de una belleza desacostumbrada en las películas argentinas. Se ven sorprendentes efectos de contraluz. El montaje es ceñido, severo. En la recurrencia a la colaboración de terceros que la crítica le aconsejaba no se advirtió una conquista: los diálogos que escribió Marcos Bronemberg no superaban a los que Ferreyra había escrito para los dos films precedentes. El mismo hacía más notorio ese déficit en la marcación a los actores; no se lo veía cómodo en muchas escenas de interiores donde la cámara pero también la contención de los intérpretes son condición para evitar la desviación teatral. De ahí que no contuviera los desbordes de algunos intérpretes secundarios en abierta fractura con el estilo de total sobriedad de Gola y dejara rienda suelta a los devaneos sainetescos en la *machietta* de alemana de Pierina Dealessi.

Más humilde en verdad y apariencia que el otro cine argentino que ganaba posiciones, menos espectacular en sus pretensiones, me-

nos ostentosa en divismo de primeras figuras, más fresca y espontáneamente cinematográfica en su recurrencia a los exteriores auténticos de Buenos Aires, la trilogía de *Calles de Buenos Aires*, *Mañana es domingo* y *Puente Alsina* caracteriza en el primer lustro del período sonoro la brillante ubicación de Ferreyra. Es su apogeo. "Es una lección de autenticidad la de este poeta de Buenos Aires" que según Torre Nilsson "está en sus films más modestos, individuales y sinceros, por ejemplo *Mañana es domingo* y *Puente Alsina*, y a través de ellos puede tener vigencia el paralelo tantas veces intentado entre Ferreyra y Carriego" [97].

Hasta allí, por otra parte, cumple sin interferencias una primera etapa absolutamente popular del cine argentino, "arte eminentemente plebeyo, despreciado por las clases cultas", afirma Sebreli [98]. Hasta allí Ferreyra sigue siendo absolutamente Ferreyra. Pero la realidad de un cine con pretensiones de industrialización lo estaba cercando.



12. María Turgenova circa 1930.



13. Mario Soffici en *Muñequitas porteñas*, 1931.



14. José Gola en *Puente Alsina* 1935.



15. Libertad Lamarque en *Ayúdame a vivir*, 1936.

Éxito y ocaso

"Mantiene un firme trazo localista, que importa sostener la pequeña llamita modesta pero efectiva que, en un futuro, a lo mejor no muy lejano, tendrá más valor de antecedente que la pretensión extranjerizante de otros elementos colocados más arriba en la actualidad."

Ulises Petit de Murat

En octubre de 1934 un amplio edificio de la calle Campichuelo 553 fue arrendado por Side y transformado en estudio y laboratorio, con la instalación de un sistema sonoro propio denominado Sidetón, que se consideró el mejor del país por varios años. Allí rodó Ferreyra los interiores de *Puente Alsina* y allí filmaron sucesivamente Luis Moglia Barth, Mario Soffici, Luis César Amadori, Daniel Tinayre, Leopoldo Torres Ríos y Elías Alippi, entre otros directores, arrendados los sets por Argentina Sono Film, Julio Joly, la Corporación Cinematográfica Argentina y algunas productoras de limitada vida, antes y después de que Alfredo Murúa, el director-propietario, decidiera abordar la producción por cuenta apropia.

Si la producción de Side se inició con *Don Quijote del altillo*, dirigida por Manuel Romero y protagonizada por Luis Sandrini, desde un primer momento las preferencias de Murúa se decidieron por su amigo Ferreyra, quien pasaría a ser director exclusivo, aportando a la empresa los éxitos más importantes en una continuidad que se interrumpió con la desvinculación en 1938.

No obstante, la primera película que Ferreyra dirigió para Side hubo de ser realizada por Mario Soffici. Éste rechazó el argumento de

Ayúdame a vivir, original de la actriz-cancionista Libertad Lamarque, no aceptando el remate de una situación dramática con la interpretación de un tango cantado. La idea no arredró a Ferreyra, quien la asumió casi como propia y la habría de utilizar en varias películas posteriores. "Hasta en ese punto fue innovador –dice Calki–; halló una receta que más tarde iba a explotar Hollywood en tantas comedias musicales, cortar un diálogo, en plena situación romántica o dramática, y transformarlo en una canción; en nuestro caso, un tango" [99]. Ni siquiera le importó la inoportunidad de ese aditamento o que no siempre funcionara cabalmente en el contexto dramático, desaprensión que tentó a otros directores peligrosamente, generando una moda que se deformó en el mal gusto. El argumento de *Ayúdame a vivir* procedía, de cualquier manera, a ese melódico sesgo melodramático y sobre todo recortaba nítidamente un tipo de heroína acosada y llorosa, muy en consonancia con los gustos populares de los años treinta, moldeados por la radiofonía. Semejante heroína tenía el lastre de un hogar inhóspito y se liberaba en el amor y el casamiento; inmediatamente enferma, partía a reponerse en Córdoba, pero al retornar alegre encontraba al marido con una amante en su propia casa. La avergonzada huida del esposo tenía consecuencias funestas: embriagada, la amante caía por las escaleras, y la esposa, presunta culpable, ganaba la cárcel, desde donde, al menos, sabrá del arrepentimiento del esposo, simultáneo a una confesión de la amante, antes de morir, que certifica la inocencia de la atribulada mujer.

Libertad Lamarque ha explicado su elaboración del argumento de *Ayúdame a vivir*: "Primero pensé el comienzo de la película y el final, después pensaron las situaciones y se escribieron los tangos" [100]. En tren detallista explica: "Se escribía, por ejemplo, la situación; se pensaba primero en el tango que íbamos a hacer y, a raíz de ese tango; se buscaba el argumento" [101].

"Arrastrado por la ola comercial" [102] Ferreyra se disminuía sin perder todas sus virtudes: la narración estaba llevada con el máximo posible de fluidez y evitaba un excesivo apoyo en el diálogo, fugaces

exteriores cordobeses procuraban un respiro reminiscente del cine mudo, la composición de la imagen era cuidada, había cierto calor en lo descriptivo a pesar de faltar el regusto habitual del director en tipos populares y en detalles característicamente ciudadanos. El conjunto no desmerecía la intención, efectivamente lograda, de fabricar en la figura canora de Libertad Lamarque la primera estrella de fuerza arrolladora del cine argentino. El fenómeno, ligado al acondicionamiento de Ferreyra a una disciplina inusitada (la supeditación a libro y encuadre) y un mínimo margen de ubicación para su percepción de lo auténticamente popular, explica que el film no sólo fuera un éxito extraordinario en el país sino que también traspusiera gallardamente las fronteras hacia Latinoamérica y España, como mojón del éxito del cine argentino en esos mercados durante un lustro o poco más (precisamente lo que Ferreyra había buscado con la gira de casi una década atrás).

Aclara, además, que la receta indujera a las inmediatas *Besos brujos* y *La ley que olvidaron,* aunque antes Ferreyra tuviera la satisfacción personal de un retorno con *Muchachos de la ciudad,* muchas de cuyas escenas se filmaron simultáneamente a *Ayúdame a vivir.* Más que un retorno fue una ilusión, pues la ingenua trama borroneada por el director y la suma de villanías depositadas en el personaje del actor Carlos Perelli, cuya muerte era necesaria a los efectos de la felicidad de la pareja juvenil, apenas dejaban paréntesis a la renovada visión de Buenos Aires: Corrientes ensanchada, el flamante obelisco, las librerías de viejo, el contraste entre los rascacielos y las casitas alejadas del centro, y una deliciosa estampita de la purretada del barrio jugando en la calle.

Besos brujos y *La ley que olvidaron* reconocían procedencias argumentales ajenas. La primera, de un cuento de Enrique García Velloso. La segunda era un guión escrito por José González Castillo, que compartía con Ferreyra el fervor por el tango y la preocupación por las cosas humildes. García Velloso repudió *Besos brujos* en carta pública, entendiendo que el film "desvirtúa artística y literariamente en

el nexo de la acción y en su idioma el argumento y los diálogos que escribí" [103], o sea, censurando la adaptación de Ferreyra, que había procurado un tono fácilmente accesible a un cuento (casi una novelita; como tal había sido inicialmente publicada en 1922) de otras pretensiones y diálogos improbablemente cinematográficos. Unos dieron la razón a García Velloso, otros a Ferreyra: acaso la tuvieran los dos, acaso el error fue de elección [104]. En efectismo *Besos brujos* –una cancionista raptada por un estanciero en la selva, un novio que la sigue y es mordido por una víbora venenosa, el renunciamiento de aquél ante la realidad de un amor– superó a *Ayúdame a vivir*, también la excedió en formalidad para rodear el lucimiento de Libertad Lamarque, de nuevo en pareja con Floren Delbene, fiel a Ferreyra desde viejos tiempos. Un mismo esmero artesanal, siempre en función de la estrella más que del conjunto, se dio asimismo en *La ley que olvidaron*, a caballo de una lírica entonación antiburguesa en el caso de la muchacha sirvienta a quien se le quita la criatura que le endilgaron para disimular la culpa de una señorita de posición social, con similitudes al teatro de tesis que González Castillo había cultivado en años anteriores.

A propósito de *La ley que olvidaron*, el escritor Blas Matamoro describió un emblema: "Como la virgen María del culto filisteo, la sirvientita ilusionada, también María de nombre, es virgen y madre deshonrada con la presencia de su hijo que la señala sin descargo ante la sociedad hipócrita y despiadada. Como el Cristo de los altares filisteos, su chico presentará ser el redentor de la sociedad futura, en que los pobres y los ricos se reconozcan hermanados por la sustancial comunidad biológica que hace nacer a todos los seres humanos del mismo amor entre el hombre y la mujer. En tanto las comadres del barrio desfloran la honra de la sirvientita, Ferreyra filma la escobilla del basurero que barre una rosa por el fango de la calle, María huye después, cuando intuye que algún día le sacarán al niño que siente suyo por la ley de amor humano que los ricos olvidaron, a través de calles desiertas, ambiguas de sombras y finalmente inundadas de nie-

bla. La imagen de la cabecita negra con el hijo apócrifo en los brazos es fotografiada en el agua sucia de la alcantarilla: Nuestra Señora del Fango; su voz canta la canción emblemática que luego se llamará *Yo soy María* y a su término la imagen se habrá transformado en la de una madona de altar, con candela encendida a su lado" [105].

El éxito fue más para Libertad Lamarque que para Ferreyra; la consolidación total en el estrellato y el paso decisivo a aspiraciones más rutilantes (aunque menos auténticas) y con mayores posibilidades de internacionalización. "La desdeñosa Galatea abandona a su creador que la ha llevado hacia las fórmulas de la fama, quizá ambiciosa de otros directores más a la moda y al servicio de su divismo" [106] dice el mismo Matamoro. "Saslavsky hereda a Libertad Lamarque y la eleva a un melodrama, *Puerta cerrada*, en fina edición" escribe cáusticamente Calki [107]. Ocurría en 1938.

En el recuerdo, Libertad no ha sido generosa con Ferreyra. Ha declarado que las tres películas en común "realmente no dan risa, dan... como ternura, curiosidad" [108].

En sus memorias apenas memora a "el director Agustín Ferreyra, ya veterano del cine" [109], aunque reconoce que los films "me marcaron con un inamovible sello de estrella hasta hoy" [110].

Mientras tanto, de que algo trabajaba nostálgica y subconscientemente a Ferreyra es prueba su obstinación en reservarse, entre los monstruos de boletería de Libertad Lamarque, un film modesto y enteramente suyo. El caso de *Muchachos de la ciudad* se repite en *Sol de primavera*, su último argumento original, con Delbene y una intención de estrellato para Herminia Franco. Diálogos de ampulosa predisposición no viciaban el encanto de notas campesinas grácilmente captadas y el contraste humorístico de un estanciero haciéndose ambiente en un Buenos Aires que no conoce. La oposición del primer cine de Ferreyra entre ciudad-corrupción y campo-virtud se atemperaba en una visión diáfana, tranquila, desarrollando sin crispaciones una rivalidad amorosa entre dos hermanos, con un mutis que pretendía ser heroico (el muchacho que se venía a la capital) y la definición de

verdad de la mujer forzando el desenlace de su propia felicidad. En extremo modesta, *Sol de primavera* tenía el aval de la veracidad sin complicaciones y "lo que falta a la mayoría de las producciones nacionales: sinceridad y cariño" [111].

Cómo y por qué Ferreyra eligió más tarde, para su última realización en un plano industrial acorde con la evolución del cine argentino sonoro, una novela de Hugo Wast (Gustavo Martínez Zuviría), es un contrasentido sin fácil explicación, como no sea la de la desorientación, el compromiso o la supeditación a voluntades ajenas, limitación que si desde *Ayúdame a vivir* descolocábalo respecto de las normas que le eran habituales nunca asumió un carácter tan patético como en *La que no perdonó*. Nada más lejos del sencillismo de Ferreyra que las imposturas literarias de Martínez Zuviría. No sin razón, en informal pero inteligente crónica canyengue, Julián Centeya, muy hermanado a Ferreyra, escribiría: "El dramón que nos presenta tiene recursos de lacrimogia. Ferreyra con mucho tacto anduvo en los entreveros y logró dar pinceladas... pero qué querés... el mal está en el libro, cuyo espíritu es de muy siglo pasado y choca con la vida nuestra, que hoy, en la época de diagonales y obeliscos, se desayuna parao pa no perder el coletivo" [112]. La contradicción era la muy correcta elaboración técnica del film, el afán de verosimilitud, la carnadura que asumían los personajes, en muchos casos la llaneza a que se reducía la grandilocuencia del original y el partido que Ferreyra sacó de una gran actriz como Elsa O'Connor, a quien el cine ni aproximadamente había rendido el tributo que su talento merecía. Paradójicamente, *La que no perdonó* es la película de Ferreyra mejor filmada; sin embargo, es de las que menos interesan, un frío ejercicio artesanal sin entusiasmo, totalmente desvinculado de su temática y su pequeño mundo. Por eso no atrae ni retrospectivamente. Más corazón pondría en sus cuatro películas postreras, concebidas tras la desvinculación de Side casi al margen de las estructuras industriales, en desarticulado remedo de otros tiempos.

Tres de esas películas fueron realizadas en torno del entusiasmo

humano y profesional que le suscitó Elena Lucena, otra actriz de las que desaprovechó el cine argentino, figura de intuitiva vivacidad, oriunda del auge radioteatral y que Ferreyra había utilizado antes en responsabilidades secundarias. La Lucena habíase popularizado en la animación de *Chimbela*, muchacha de barrio simplota y dicharachera, precozmente contemporánea de la Catita de Niní Marshall, pero sin la sagazmente malintencionada cargazón caricaturesca de ésta. *Chimbela*, contracara sentimental del catitismo, fue, precisamente, el primer film en que Ferreyra la ungió al rango estelar, en una suerte de fábula que debió titularse *La muchacha y el ladrón* y que tenía la rúbrica de un tango alusivo, enmarcada en la barriada, con su conventillo, el puesto de cigarrillos adonde convergían todos los comentarios del vecindario, la despreciativa niña bien, el galán redimido en el amor de un pasado borrascoso.

La inocultable fragilidad narrativa de *Chimbela* se acentuaría en *El ángel de trapo*, remarcada por diálogos atrozmente endebles y brevemente revitalizada por "el fresco arroyo de sus escenas de mercado", "las mejores populacheras que ha registrado el cine argentino"[113], opinión de Petit de Murat que tenía el contrapeso de muchas reservas. En *Pájaros sin nido*, los síntomas más graves de la decadencia no estaban en la realización, que al fin y al cabo poseía una humildad inofensiva y una simpleza cotidiana de aspectos simpáticos, cuanto en la pasiva aceptación del argumento de Mariano de la Torre, folletín que con extremos de convento y bajo fondo recorría sin ningún rasgo poético abyecciones tanto más desagradables por lo tratadas superficialmente. Por fin, en la cúspide crepuscular, la apelación a la cancionista Fanny Loy fue un desesperado intento de revivir una imagen estelar a la que pudieran converger los atributos que precedentemente habían arquetipado María Turgenova y Libertad Lamarque: *La mujer y la selva*, que Ferreyra filmó en el promediar de 1941, ya enfermo del mal que lo vencería del todo, fue el resultado precario, absolutamente mediocre, a pesar de la inyección de paisajes chaqueños y un hálito de frescura en escenas selváticas y sobre la vida de los obrajes.

Después, presurosamente, fueron muchos proyectos de entrecasa, la imposibilidad de llevarlos a efecto y el lecho de enfermo. *Bajo los puentes del Riachuelo* y *Cecilia* son títulos de películas inconcretadas, una tercera debió tener argumento de Homero Manzi. Ferreyra ya se había convertido en su propio fantasma. Tal vez lo comprendiera al leer en *Crítica* la crónica de *La mujer y la selva* escrita por Roland, de la cual importa un párrafo premonitorio: "Así no se puede hacer cine. Ferreyra lo hace porque en él vive latente la semilla de quien aportó en la hora difícil del cine nacional un entusiasmo loco, un instinto sagaz. No lograr lo que se anhela, por causas ajenas a la propia capacidad, es caer en un estado de disconformismo que anula la belleza del gesto lírico" [114].

En el conjunto, la filmografía de diez títulos que desde *Ayúdame a vivir* describe la última etapa de Ferreyra concurre a redondear su dimensión pionera, pues hasta en los yerros tiene justificativos que si no favorecen al artista apoyan al cine argentino en un indiscriminado propósito de afianzarse. Para comprender esta última etapa no hay que desechar el crepúsculo del hombre ni tampoco perder de vista la consideración del contorno adverso en sus proposiciones económico-culturales: Ferreyra era, en definitiva, un artista popular con las limitaciones y ventajas consiguientes, y le fue imposible ensamblar con la mistificación de lo popular del cine de Luis César Amadori, o la aburguesada recreación de la realidad de las comedias de Francisco Mugica, o el esteticismo europeizante de Luis Saslavsky. Carecía de condiciones para cualquiera de esos géneros y fundamentalmente no le interesaban. Tampoco tenía la juventud y el empuje de Soffici, que hacía *Prisioneros de la tierra* en 1939, o de Lucas Demare, que filmaba *La guerra gaucha* cuando Ferreyra agonizaba. Si en él hay, a la postre, una consecuencia que se sobrepuso a las concesiones y a las caídas, fue la cándida fidelidad a los temas populares. Claro que lo popular no es inmutable y el rostro de Buenos Aires en 1940 no era el mismo de 1920 o 1930, una diferencia que Ferreyra no supo apreciar y que perentoriamente fija su destiempo final más que todas las considera-

ciones técnicas y estéticas circunstanciales con que se juzga el cine de cada momento.

Con todo, si tiene razón Raúl Scalabrini Ortiz [115] al retratar en el hombre de Corrientes y Esmeralda al porteño de una época que es justamente la de Ferreyra, éste lo fue prototípicamente hasta en su actitud final ante el cine: vivió encerrado en sí mismo, como en una cueva, midiendo la vida y el cine con sus emociones no confrontadas. Si se hubiera contrastado con el cine de los demás, hubiese tenido la oportunidad de sorprenderse: estaba solo y fuera de época. Pero tal vez menos que algunos triunfadores, porque incluso en sus fallas garrafales fue auténtico, no trampeó a sabiendas. Y hubiera podido decir, repitiendo al filósofo de Buenos Aires: "¿Por qué se querrá que seamos de distinta manera de la que somos?" [116].



16. José Agustín Ferreyra en 1936.



17. Libertad Lamarque y Florén Delbene en *Besos brujos*, 1937.
18. Herminia Franco y Florén Delbene en *Muchachos de la ciudad*, 1937.



19. Elsa O'Connor en *La que no perdonó*, 1938.

20. Santiago Arrieta, Libertad Lamarque, el iluminador Gumer Barreiro, el sonidista Fernando Murúa y José A. Ferreyra en la filmación de *La ley que olvidaron*, 1937.

21. Ferreyra en un ensayo de *El ángel del trapo* con Inés Edmonson, Elena Lucena, Eloy Alvarez y Salvador Lotito, 1940.

22. Ferreyra visita al colega Leopoldo Torres Ríos en la filmación de *Adiós Buenos Aires* y posa entre éste y su hermano –entonces iluminador– Carlos, junto a Florén Delbene y el adolescente Leopoldo Torre Nilsson, entre otros miembros del equipo de los estudios EFA.



23. Fanny Loy y Carlos Perelli en su último film, *La mujer y la selva*, 1940.

En el tango

> "Tango si se quiere, tango, tango sin remedio... pero, al menos, sin imitación forastera, y sentido y expresado a través de un temperamento afín, por ello sincero y humano."
>
> María Luz Morales

Más debe que haber se acumularía en una historia del cine argentino en interrelación con el tango. El desaprovechamiento del folklore ciudadano no es, debe reconocerse, una mora del cine argentino en particular; de la comprobación sólo cierto cine norteamericano insuflado de jazz se salva.

Pero ese déficit argentino, ubicable en el cine en un déficit general de autenticidad, corre más en la ausencia de fidelidad e integración cabal en cuanto al tango como expresión total –música, baile, poesía– y dimensión metafísica –esencia del ser porteño– que en tanto temática.

Esa temática, en los años veinte y treinta, procura, o consigue sin procurarlo, una ubicación crítico-costumbrista y en las quemadas etapas de la gran aldea ascendiente a gran ciudad documenta la obligada supeditación de unos (los pobres no totalmente proletarizados, los marginados del suburbio) a otros (los del centro, reyes del cabaret, seductores de ilusas, privilegiados más por usufructuar de una tradición paternalista que por acumulación de bienes reales).

No es casualidad que los tres hombres que hasta la década del cuarenta prevalecieron en la gestación de un cine popular fueran sensiblemente tocados por el tango: Ferreyra, Torres Ríos, Romero. Los tres vivieron el gran salto consagratorio del tango en los años veinte,

con el norte de adultez musical de Julio de Caro y el definido, y definitivo, estilo de vocalización de Carlos Gardel.

Para Manuel Romero, prolífico letrista de a decenas, el tango y el teatro por secciones (sainete y cuando la declinación de éste, revista) fueron el cauce natural hacia un cine que buscó y encontró la multitud con cálculo comercial pero sin dejar de objetivar muchas cosas, queridas o execrables, de Buenos Aires. En Leopoldo Torres Ríos, poeta del cine cuando se le dio la ocasión de demostrarlo, el director corrió paralelo al poeta-escritor que ocultó pudorosamente, dándole aislada exteriorización en algunas letras [117].

En Ferreyra, también letrista esporádico, la identificación con el tango es total. Su adhesión a Buenos Aires, a la cara más menesterosa y sufriente de Buenos Aires, es un porteñismo de alma, temperamento y hábito, sinónimo de tango. La temática de su cine es tango, afanosa búsqueda para descubrir las facetas dramatizables de la canción ciudadana, su hábitat, sus tipos, sus conflictos, su candidez simbológica, su asequible tragedia.

Porteño de café como fue, no es venturoso imaginarlo desde adolescente habitué a los cafés de tango que ya en su propio barrio se le ofrecían con rutilantes conjuntos primitivos: el de Rincón y Garay; El Protegido, de San Juan y Pasco; El Caburé, de Entre Ríos entre San Juan y Cochabamba; El Estribo, de Entre Ríos al 700... Y después debieron ser los cafetines de la ribera y su enrarecida atmósfera, con camareras complacientes y seudocancionistas de cuyo calco haría las heroínas de sus películas. "El tango –dice Calki– aparecía en todas sus películas; al fin y al cabo se trataba de la canción de los humildes" [118].

No es el tango para Ferreyra una mera fórmula de éxito, que tal pudiera inferirse por su apelación a él en sus más comerciales películas sonoras, en el "dímelo cantando" que también observa Calki, el de dar la cúspide dramática de una situación en la voz de Libertad Lamarque, ecuación emocional inaugurada en *Ayúdame a vivir* (insinuada por la cancionista pero asumida, resuelta y lanzada por él) y con intervalos reiterada hasta la última película, *La mujer y la selva.*

Hay que revisar los argumentos más imaginados que escritos por Ferreyra, en nada descuidar sus letras o los tangos de otros que lo imantaron e igualmente le sugirieron películas, para ejemplificar su identificación con el tango. Los títulos de sus films invitan al cotejo con la literatura tanguística de los años definitorios del género. Sobre todo hay que pasar revista al letrista que Ferreyra fue sin desdoro junto a profesionales encumbrados. Por ahí canalizó una desatendida vocación literaria.

Tres aficiones desarrolló Ferreyra desde muy temprano, casi desde la niñez: la música, el dibujo, la improvisación literaria. Cierta sensibilidad entrevista por la madre lo instó en la niñez al aprendizaje del violín y a cierto amateurismo de composición que no tardó en abandonar en la primera juventud; el dibujo, cultivado con dedicación, lo llevó a la pintura y la escenografía; las desordenadas lecturas fueron la prolongación de un afán de escribir que la amistad temprana de poetas y periodistas estimuló sin respuesta. En el momento de la decisión por un camino, el cine prevaleció sorpresivamente. Como en el camarada Torres Ríos, su natural extroversión no jugaba para lo que gustó escribir: versificaciones, intentos poemáticos fueron páginas ocultadas con recato. Nadie las conservó, las más deben haber sido destruidas o abandonadas por él mismo.

Sólo cinco letras de tango –acaso más, inhallables– son el testimonio de esa faceta de su prodigada personalidad. Y están ligadas a otras tantas películas. El letrista de tango está antes, tempranamente prefigurado en las leyendas de una de sus primeras películas, *El tango de la muerte,* que para definir a los cuatro personajes principales de la trama arrabalera incluían sendas verseadas. Para Margot, la protagonista, joven modistilla seducida:

Muchacha sentimental,
¿Por qué huiste del taller,
donde fuiste hasta ayer
la obrerita más formal?

¿Cuál fue tu pena o tu mal,
el enigma o el misterio
que te trajo al arrabal... ?

Para Renard, el calavera seductor:

Beber, amar y jugar...
de lo demás, ¿qué me importa?
Al fin la vida es tan corta
que es lo mejor olvidar.
Y olvido me da el dinero
cuando me da lo que quiero:
amar, beber y jugar.

Para el malevo, apelado El Pesao:

Hijo del viejo arrabal,
flor que naciste en el fango
sin otra ilusión que un tango
ni otro amor que tu puñal.

Y finalmente para una desventurada Jeannette, querida de Renard, tan víctima de éste como la seducida Margot:

Mundana,
la de los labios de grana,
la de los ojos de cielo,
sigue tu loca jarana
de tu fantástico vuelo.
Y no pienses en mañana,
alegre y triste mundana,
si no quieres que se apaguen
tus ojos color de cielo.

Curiosamente, trece años después, en el umbral del cine sonoro, es decir de la palabra oral que puede ahorrar ciertas explicaciones, el prólogo de *Muñequitas porteñas* [119] corresponde también a una consecuencia poético-tanguera. Antes que la imagen lo mostrara, Ferreyra se anticipaba a decir:

Lindas, pintadas, risueñas,
hay muchas muñecas en exhibición:
hay títeres, dandys, *payasos*
y risas amargas de cómicos clowns.
Es un mundo chico la juguetería
con menos mentiras que el otro mayor
donde igual hay seres con sesos de paja
y aserrín y estopa en el corazón.

La primera letra, *La muchacha del arrabal* [120], con música de Roberto Firpo, corresponde al film así denominado y firmada con el seudónimo de Leopoldo José, fue escrita con la colaboración de Torres Ríos; se estrenó en un ensayo directo de sonorización, la orquesta de Firpo en el foso del escenario del cine-teatro Esmeralda. *Y reías como loca* [121] sintetiza el caso de la milonguerita vencida de *Mi último tango*. *Muchachitas de Chiclana* [122], con música de Anselmo Aieta, complementaba al film homónimo (en singular). *El alma de la calle* [123], cuya música es de Víctor Raúl de los Hoyos, era otro tanto para *El organito de la tarde* y *Redención* [124], una letra pergeñada con Nolo López, para *Calles de Buenos Aires*.En todos los casos Ferreyra engarza, sin ecos ajenos, es decir con personal acento, en el casi *leit-motiv* caro a los primeros poetas del tango, el de la muchacha pobre llevada al centro o al cabaret por un deseo de mejor vida, estabilidad, bienestar y lujo que el suburbio le niega. La liberación es un triste espejismo, escalera a la prostitución, la enfermedad o la muerte. A pesar de simplificaciones y esquematismos, o conflictos ingenuamente contrastados, no es una connotación antojadiza: en la crisis que sucede a

la Primera Guerra Mundial, "el camino de Buenos Aires", emporio de la prostitución planificada que Albert Londres [125] radiografía en una novela sensacionalista, antes que desprevenidas francesas y polacas lo hacen las muchachas del suburbio porteño. Y es un camino más breve de lo que pudiera imaginarse: la arquetípica "Milonguita" del tango de Enrique Delfino y Samuel Linning, en 1920, fue en la realidad una vida tronchada a los quince años [126].

Quienes se han dejado impresionar desfavorablemente por la fealdad y la vulgaridad a flor de piel de los versos del tango, no pueden hoy dejar de reconocer que el supuesto encanallecimiento asume una posición humana, encrespada contra la premisa de la mujer-objeto, simple valor de uso y también de cambio en el turbio ordenamiento del mal vivir. De hecho, eso es una denuncia, aunque esté teñida, todavía, de una subestimación de lo femenino y supedite el destino de la mujer a la generosidad o conmiseración masculina. Las letras de Ferreyra y consecuentemente sus películas, o primero las películas y consecuentemente sus tangos, traslucen esa imagen plena de la mujer, la rescatan, la exaltan, glorifican su pureza vital encima de los penosos avatares del destino accionados por la pobreza o el deslumbramiento. De los temas clave del tango-canción de su época Ferreyra descarta el muy difundido y abusado de la exaltación del coraje del mitologizado guapo; por omisión se adelanta al Discepolín de *Malevaje* en el *réquiem* al machismo ostensible y prepotente. (En sus films advierte una prolongación del guapo, accesible, llano, solo cultor de sus atributos exteriores –vestimenta, andar, ademanes– en una *machieta* bonachona que casi invariablemente asume el cómico Álvaro Escobar; oponiéndosele, está el malevo intimidatorio que en las últimas películas mudas encarna Arturo Forte, evolucionado en *Muñequitas porteñas* al villano casi burgués. Villano o malevo, el ridículo es su última dimensión.) Otras constantes ocupan el primer lugar: la milonguerita presionada o voluntaria que no deja de ser esencialmente buena, la madre que sufre, muere de pena expiando la culpa de los hijos o perdona, el barrio que es también el seno materno, llora una ausencia,

acoge un arrepentimiento y dibuja siempre una metáfora de bondad, pureza o redención. Aquí está el hombre Ferreyra en fidelidad al barrio sur que lo hizo y lo acogió en todos los retornos, hasta el definitivo; la madre posesiva del hijo único que acuñó resentimiento contra el padre andariego; las mujeres que amó y de cuyas penas fue solidario.

El alma de la calle es un tango superpuesto a otro tango, pues está referido a *El organito de la tarde*, película a su vez inspirada en el tango de José González Castillo y Cátulo Castillo, famoso desde su estreno en 1923. Exalta tácitamente al barrio y el subtítulo es explícito: *Callecita del suburbio*. Una calle que está triste:

Callecita del suburbio,
estás triste, ¿qué te aqueja?
¿Acaso una pena vieja
que no puedes resistir
o es por la chica de enfrente
que se escapó del bulín?

Una *"rara melancolía"* la ha invadido porque una mujer (*"la muy mala y traicionera"*) ha dejado a su marido (*"pobre bacán"*) *"por irse con un cualquiera"*:

Como un mirlo lo dejó
amurao en la vereda.

Sin embargo, la mayor consideración no es para el amurado, disminuido en el apelativo de bacán, sino para la pobre madre:

que triste y desconsolada
ya no espera por las tardes
a su hija, la cobarde,
que un día la muy mala,
la muy mala y traicionera,

por irse con un cualquiera
no le importó que la pobre
de penas se le muriera.

El lenguaje no lunfardo, salvo en una que otra palabra ubicativa y popularmente consagrada, es una característica general desde el primer tango, *La muchacha del arrabal,* en el cual el tema de la pecadora se parcializa en ella misma, prescindentemente de los demás. La canta con nostalgia:

Muchacha,
dejáme que yo recuerde
cuando allá en el music-hall
borracha de pena, de alcohol y dolor
cantabas alegre,
vendiendo sonrisas
y falsas caricias,
canciones de amor.
Y así noche a noche
matando tu herida
en loco derroche
de besos y amor...
tirabas tu vida
truncada y vencida
de pena y dolor.

La última estrofa enuncia una solidaridad, la amistosa comprensión:

Por eso muchacha
que ayer fuiste buena
dejá que tu pena
la llore con vos

y así en los momentos
de risas amargas
se alivie tu carga
fatal del dolor.

Este desbarrancarse sin otro porvenir que la melancolía y la amistad solidaria tiene la antesala de prerenunciamiento que es conformismo en la pobreza y el barrio, y es afirmación de la parcela de felicidad mensurable en lo inmediato; de ahí el consejo a las *Muchachitas de Chiclana:*

No embriagues tu cabecita
de falsa princesita
con afanes de coqueta.
No soñés con vanidades,
no te tire la ambición...
que los guapos del suburbio
llorarían por tu ausencia
y jamás perdonarían
tu falsía y tu traición.

O la advertencia más ingenuamente contundente:

Muchachita...
no soñés con ser bacana,
que los reos de Chiclana
te han soñado virgencita.

No es promisorio su porvenir porque al fin y al cabo la muchacha sólo es:

cenicienta de los guapos,
musa azul de los muchachos
desterrados de las Ranas.

y, cuanto más, el apego al barrio le significará un pobre cetro:

que las grelas y los reos
te han nombrado princesita.

Si no opta por el mal camino seguirá siendo *"princesita de los chorros"* con su natural radio de influencia sentimental (*"tu reinado es el tugurio"*) y la negra promesa del nido de amor:

tu castillo es el cotorro
más fulero del suburbio.

El barrio, paraíso y limitación de Ferreyra, está así exaltado; la resignación a la pobreza y la opacidad no es tanto conformismo como impulso de autenticidad, suerte de "serás lo que las circunstancias permiten que seas o serás un desecho". Una forma de solidaridad con la miseria antes que una rebeldía en falso. Nunca el resentimiento. No acude jamás la violencia ni la venganza. En *Redención*, cuya música es del cantor Guillermo Casali, al amurado lo mueve generosamente un impulso superior al perdón: el deseo obsesivo de que la amada se redima. No la idealiza:

los hombres la extraviaron,
las luces la cegaron,
el fango la arrastró
y su alma, pobre alma,
por un puñado de cobres,
al diablo y a los hombres
la vendió

y hasta le enrostra descarnadamente su triste saldo de vicio:

sos harapo, sos escoria,
sos mendrugo de la vida
arrojada al turbión.

pero se apresura a aclararle tiernamente que el golpe recibido no lo induce a la infamia de cobrarse la cuenta ni a exigirle humillación:

No te odio, ni te insulto
¡al contrario! te suplico
redención.

Clama, acaso inspirado por un resto de amor e insiste en la ilusión de un retorno difusamente esperanzado:

No me temas, vení a verme,
te suplico nuevamente
redención.

Pero, paradójicamente, cuando Ferreyra más asciende en tren de poeta menor es cuando menos dice o directamente quiere decir, ciñéndose solamente a la pintura sombría de un prototípico cuadro arrabalero donde las palabras parecen estar dictadas por las lúgubres tonalidades que descubren al pintor y el pintor elige. Es sólo una descripción, un aguafuerte sobre la prostituta irrecuperable que no tendrá otra salida que la destrucción total en la muerte. Con el aporte musical de Eduardo (el Chon) Pereyra y la imponderable interpretación de Gardel [127], que lo llevó al disco, constituirá un tango antológico, ligado a otra constante temática de la época, el propio tango envolvente y fatal, la asociación tango-muerte que desde la película de 1917 obsesionaba a Ferreyra [128]. La letra de *Y reías como loca* no puede recogerse fragmentariamente, su patetismo no es un lastre, su primaria comprobación es una visión lacerante y sentida, tétrica, taciturna:

Yo te vi mujer aquella noche,
en el turbio bodegón de la ribera,
entregarte de lleno tal cual eras
de penas, alegrías y dolores,
a los tristes bandoneones del suburbio
que en un tango lloraban sus amores.
Yo te vi mujer aquella noche,
más pálida que nunca,
más triste y ojerosa,
vi que tu vida estaba trunca
y que quemabas tus alas de linda mariposa.
Y no sé mujer,
si de coqueta o de nerviosa
de rara o de vanidosa,
reías y reías como loca,
sin darte cuenta que el tango en su agonía
llevaba en su triste melodía
el alma enferma de tu vida rota.
Oh mujer que aquella noche,
en el turbio bodegón de la ribera,
reías y reías como loca
sin saber que tu vida estaba rota
de miserias, de penas y de fango
y que los tristes bandoneones del suburbio
lloraban quizás tu último tango.

En el ocaso, el único consuelo de Ferreyra, al decir de Ducrós Hicken, "era la oportunidad de intercalar (en sus películas) recitales de su ambiente predilecto, o los preludios de algún tango canyengue". La apreciación es bastante bizantina pero remite a una patentizada fidelidad de Ferreyra. Fidelidad de siempre. Desde el comienzo, hasta los títulos se vinculan al tango. En su primera película reemplazó el primigenio título, *Las aventuras de Tito*, por otro, el del primer tango de

Eduardo Arolas, en 1908: *Una noche de garufa*. Su film que deja atrás la etapa de ensayo escoge el nombre de *El tango de la muerte*, que es el de uno para piano de Horacio Mackintosh que después conocerá versos confidentes del sainetero Alberto Novión. *De vuelta al pago* remite al título del tango de Cimenti, uno de los primeros que fueran editados. *La maleva* se corresponde con el tango de Antonio Buglione con letra de Mario Pardo. *Melenita de oro* puede tener equivalente en sendas letras de Samuel Linning y Carlos Pesce. *El organito de la tarde* aparece montado al fervor que suscitó esa página. *La costurerita que dio aquel mal paso* tiene su equivalente en la musa de Carriego sin serle ajeno el tango homónimo, versos de Federico Mertens y Rafael José de Rosa sobre los compases de Antonio Scatasso. En *La vuelta al bulín* aletea la reminiscencia de otro tango de la guardia vieja, el de José Martínez con versos de Pascual Contursi. *Perdón, viejita* asimila el tango de Osvaldo Fresedo, letra de José Antonio Saldías.

En el período sonoro la consecuencia es menor aunque más ostensible por el vehículo oral; sólo en *Puente Alsina* podrían inquirirse directas relaciones de motivación con el tango de Benjamín Tagle Lara. En la década del treinta Ferreyra no se desentiende del tango, y acaso por su apego a una visión que no quiere contaminar y ya no se corresponde, aunque la ha anticipado, a la de los nuevos poetas (la generación de Homero Manzi), no tiene la consecuencia de prodigar versos. La ubicación realista y anecdótica de la canción, impostada como tal a la trama, lo desconcierta en la integración a la esencia dramática. El diálogo, que tampoco acierta a armonizar o contrapuntear definitivamente con la imagen, entorpece su aprehensión del interior ritmo dramático del tango, que parecería imponérsele por el canto, ingobernable, desde fuera.

Para el cine de Ferreyra el tango fue una manera gráfica y emocional de asirse a la realidad. Fue un estilo consustanciado con el individualismo total del artista. Para el hombre, el tango fue una interpretación de la vida, tamizada en experiencias e intuiciones sobre la realidad sufrida que el tango enfocó. Su vida misma es una letra de tango

con patético final de miseria para el hijo pródigo que retorna vencido pero complacido a la protección maternal. Es coherente que adhiriera muy mozo al tango, cuando hacerlo era distintivo plebeyo, regusto despreciado en los círculos burgueses que tampoco eran indemnes a su halo de misterio y pecado. No debe extrañar entonces que de los contados ambientes que Ferreyra frecuentó fuera del cine, el del tango tuviera lugar de preferencia. Tangueros como el bandoneonista Anselmo Aieta (extra entusiasta de *Mientras Buenos Aires duerme)*, el Chon Pereyra, González Castillo, Carlos de la Púa (con quien compartiría ilusiones allá por 1928 en La Habana), Carlos Gardel, Irusta-Fugazot-Demare, Julián Centeya y Enrique Santos Discépolo, entre otros, ingresaron en épocas distintas al ámbito de su amistad con diferentes grados de fervor, permanencia o reciprocidad. Algunos de ellos fueron sus colaboradores. El vínculo con Discepolín se agrietó en los últimos años, al calor de diferencias cotidianas surgidas en los estudios Side, cuando aquél entraba y Ferreyra salía; no faltaron secundones que alentaron enfrentamientos que nunca llegaron a mayores.

Iniciada en las tertulias del café de Esmeralda y Corrientes, hacia 1917, a la vera del dramaturgo y entonces cineasta Francisco Defilippis Novoa, en los días en que el zorzal saltaba a la fama con los versos de *Mi noche triste*, la amistad con Gardel fue más consecuente y nunca se convirtió en ostentación por parte de Ferreyra. El cantor correspondió a ese afecto grabándole *Y reías como loca* en tiempos difíciles para el "Negro", cuando se reencontraron en España. Acaso nunca volvieron a verse, o apenas si intercambiaron un saludo en los premiosos retornos del cantor a Buenos Aires. Cuando murió, Ferreyra no se sumó a las ostentosas demostraciones de duelo, no hizo declaraciones, no declamó su dolor.

También fue Ferreyra hombre de bailar el tango con sensual delectación, asiduo concurrente a las entreveradas veladas de los salones populares de antes del treinta, de los cuales escogió más de una vez un tipo, varón o mujer, casi sin hacerle sentir en la filmación del momento la diferencia entre la pista y el precario o improvisado set.

El militante

> "Ferreyra era un bohemio y creyó poder realizar con la complicada industria del celuloide lo que los juglares y trovadores de la Edad Media hacían de pueblo en pueblo y de plaza en plaza..."
>
> Mario Soffici

El bohemio, el noctámbulo, el donjuán, el pasmoso gustador de la vida, el melancólico de las mesas de café, "ese del andar cansino y el cabeceo de cotén" [129] del decir de Centeya, era un hombre de su país y de su tiempo. desde el dominante prisma porteño sentía a su país. Desde una visión raudamente sentimental y poblada de ingenuidades estaba enraizado en él, peculiarmente vivía sus problemas, sabiéndolo o sin saberlo participaba de sus contradicciones, anárquicamente consciente era víctima de las revulsiones de la sociedad que integraba. Pero no se le conocieron definidas simpatías ideológicas. Sus definiciones están en sus películas; sin proponer un mensaje trascendente o un grito airado de protesta, hasta aceptando resignadamente la gradación de valores y privilegios establecidos, ellas fijan su adhesión a los destinos humildes, la solidaridad a los estratos clasistas de los que procede y que nunca superó ni quiso evadir. No fue un hombre político. Sólo se definió en lo suyo, el cine, y su posición fue nacional. Hacer cine, "cuando hacerlo era una aventura disparatada" [130] según Roland, fue una afirmación de indomable voluntad; simultáneamente fue un impulso de afirmación nacional a su hora negado por ignorancia, sofisticación extranjerizante o mezquindad.

Ferreyra fue "un atorrante del cine" [131] según gustaba decir, en acepción cariñosa y reivindicatoria, Torres Ríos, queriendo enfatizar la

casi inerme humildad del negro frente a los poderosos. Pero varado en su pequeño mundo, el "atorrante" fue también un empeñoso militante a su manera, el mayor de su tiempo, en la desigual lucha librada por el cine argentino desde los desguarnecidos comienzos.

Su propia filmografía, realizada en condiciones casi inverosímiles en el período mudo e irregularmente, del éxito al fracaso, en el sonoro, importa una trayectoria de sacrificada militancia. Una militancia cotidiana, de hora a hora, contra los enemigos de dentro y de fuera del cine argentino, enemigos no tan estratégicamente colocados ni tan inteligentemente pertrechados como para que su identificación fuera o sea difícil. Los de dentro, en la época de Ferreyra y hoy mismo, fueron y son los que lo abordaron circunstancialmente, en tren de un negocio más, y lo más fácil posible, sin el norte de la continuidad ni el deseo de estructuras que lo defiendan y consoliden. O los que, abordándolo en continuidad, lo hicieron sin la búsqueda de un módulo nacional o persiguiendo solamente la hegemonía económica, esquivando la autenticidad, procurando la mercadería de fácil colocación en el desamparado espectador.

Los enemigos de fuera estaban y están mancomunados a los intereses de la distribución indiscriminada de películas extranjeras, sirvientes de fines no siempre declarados, rebasantes del restringido círculo del espectáculo. Torres Ríos señaló hace mucho el paradójico caso de Humberto Cairo, productor, en 1915, de *Nobleza gaucha*, abroquelado no mucho después en la fiel mansedumbre al rédito de las distribuidoras extranjeras, conformado al menguado –y provechosamente utilitario– rango de socio menor de esos intereses que se solidificaron en la década del veinte, cuando fueron quedando en minoría los distribuidores argentinos compradores de películas norteamericanas y europeas, reemplazados por las burocratizadas agencias de las grandes productoras yanquis, esos "quistes imperialistas en el corazón de Buenos Aires" [132] a los que aludiría más tarde Nicolás Olivari. "El señor Cairo, actual patrón de biógrafo que hizo toda su fortuna con *Nobleza gaucha*, es el primer enemigo de las películas

nacionales" denunciaba Torres Ríos en 1922, agregando: "como el señor Cairo son la mayoría de los biografistas (*sic*). Cuando pasan una película argentina lo hacen como de limosna. Esos mismos señores soportan diariamente el detritus cinematográfico que nos mandan desde Oriente a Occidente y nuestro público, en sus inmensa,s anchas espaldas, carga sin una protesta"[131]. El caso Cairo vale de ejemplo; no fue ni es el único de resignada y aprovechada complicidad con el subdesarrollo económico, tal vez más fácilmente ejemplificable en el cine, por lo circunscripto, que en cualquier otra actividad nacional.

Ferreyra no pudo exhibir más que un día su primera película. Decían que era mala, se hacían pullas sangrientas sobre ella y él mismo; con buen humor, la recordaba como una travesura de mocedad. Pero el caso, que venía desde antes de Ferreyra, se fue repitiendo pertinazmente. Entendiéndolo una flagrante injusticia, Ferreyra escribe en febrero de 1921 una nota donde señala sin abundancia de palabras la orfandad en que el cine argentino trata de crecer. En el título la dirige "*A la prensa*"[134], pero sus inculpados destinatarios exceden la delimitación periodística. No es aventurado suponer, sin embargo, que Ferreyra debió intuir en la prensa del país, ya entonces, el espejo de fuerzas extrañas tendientes a ahogar, en la interrelación económico-cultural, lo específicamente nacional, muchas veces bajo el pretexto de una culturalización nativa por la compulsiva penetración de la madurez foránea antes que favoreciendo el ensanchamiento de las posibilidades nacionales. De ahí, el título de la nota-mensaje de Ferreyra puede entrañar la astucia del tiro certero por sobre la epidérmica ingenuidad.

"La cinematografía argentina es quizás la industria que ha tropezado con más obstáculos en su valiente trayectoria, y acaso también la que más lucha por imponerse"[135]. Esta afirmación inicial de Ferreyra encierra un reconocimiento a los pioneros que lo precedieron; su referencia en presente es una alusión directa a la lucha que él libra, justamente en los años en que el vellocino de oro iniciado por *Nobleza gaucha* se ha agotado por la saturación del mercado doméstico por

películas norteamericanas y la retracción local de capitales en la precaria inversión de filmar películas, consecuencia en parte determinada por la crisis de posguerra y un poco por el abuso de apelación a los "caballos blancos", frecuentes víctimas de los cineastas aventureros prestamente surgidos al conjuro de algunos éxitos relativamente deslumbrantes.

Otro párrafo de Ferreyra es comparativo: *"La cinematografía es el arte que está más al alcance de la comprensión fácil y rápida de los pueblos. Comprendiéndolo así, en la mayoría de los países el gobierno y la prensa han prestado un amplio y fuerte apoyo. Pero, lamentablemente, del nuestro no podemos decir lo mismo"*. Denuncia que *"no sólo se ha negado a la cinematografía argentina la ayuda directa e indirecta de gobierno y prensa, sino que han permanecido indiferentes, preocupándose con exceso de la producción extranjera y olvidando o ignorando quizá, que en algunos de esos mismos países, celosos del mantenimiento de sus industrias, no se permiten películas ajenas"* [136]. No nombra a Estados Unidos. En la Argentina de 1921 la alusión no podía ser sino para ese país, coloso que ya había monopolizado la exhibición cinematográfica en todo el continente, monopolio triunfante, y por mucho tiempo excluyente, entonces sobre Francia e Italia, que habían detentado antes de la Primera Guerra Mundial la importación de films, por vía indirecta de compradores argentinos. Empero, el 'Negro' no se disminuye –él, que en el andar del tiempo se encerrará en sí mismo hasta no ver el cine de nadie– en el patrioterismo: *"más nobles o menos egoístas* –aclara– *no pretendemos que se prohíba o restrinja la producción extranjera para nuestro levantamiento"* [137]. La aspiración es que se conozca lo propio y se facilite, o no se entorpezca, su factible desarrollo.

Si ingenuamente –desde luego, Ferreyra no es un dialéctico– enfila la requisitoria a una esfera limitada, sentido y amplitud de lo que quiere decir no se ocultan, incluso en su cariz de intención irónica: *"pretendemos que en las innumerables páginas que dedican diarios y revistas en relatar vida, milagros, hazañas y contratiempos de las es-*

trellas y 'medias lunas' yanquis, quepan dos modestas líneas de aliento y de recompensa al esfuerzo realizado por el mantenimiento de una industria y un arte que marcará un sensible grado de adelanto en el país" [138].

En seguida una frase suya parece vehemente dictada por el entusiasmo antes que por el tentativo análisis. Es lógico que su perspectiva deba ser subjetiva. En cierta medida extiende a los demás, a sus colegas, el afán que se corporiza en él, en su formidable motor idealista y realizador. *"La cinematografía argentina ha sido y es tenaz"* [139]: cierto. Y añade: *"fuerte y valerosa"* [140], aseveración dispendiosa, discutible. Es que Ferreyra se sentía fuerte y valeroso. Y también autobiográficamente trasciende este otro párrafo: *"No conoce los desmayos a pesar de los múltiples reveses sufridos; por el contrario, siempre a la nueva tentativa"* [141]. Describe a continuación la *"intensa actividad"* [142] –lo era en relación con los disponibilidades y posibilidades del momento– de Mario Gallo, Martínez y Gunche, Federico Valle y otros, *"empresas luchadoras que hace años vienen bregando incansablemente con una tenacidad y voluntad dignas de una atención más amplia de aquellos que están en el deber de propiciarlas"* [143]. Casi finalizando se pregunta: *"¿Es que por ventura no es una obligación de alta finalidad patriótica, de sana crítica y gobierno, dar a este puñado idealista –porque así podemos llamarlos puesto que ninguno de ellos ha hecho fortuna, a pesar de sus largos y amargos años de perseverante trabajo–, no es una obligación dar, repetimos, una ayuda y unas francas palabras de aliento a sus laudables propósitos?"* [144]. Y se dirige al periodismo: *"Sí, señores críticos. Y si ustedes alguna vez se hubieran dignado molestarse en averiguar cómo se trabaja en Estados Unidos y aquí, no sería de extrañar que en la comparación hubiéramos salido ganando, porque, créannos, lo decimos sin un ápice de jactancia, capacidad en todos sus aspectos la tenemos a la altura de las más envidiables"* [145].

Es curioso que en 1921 Ferreyra se dirigiera a los "señores críticos" palmariamente inexistentes o que, a excepción de Horacio Quiroga,

eran gacetilleros que cubrían con lagunas la información cinematográfica, generalmente retaceada para las películas locales, cuando no directamente dictada por las oficinas de publicidad de las compañías extranjeras. Obviamente, debió intuir la necesidad de una crítica y en su ocaso recordaría a un cronista de los años veinte, Ángel Baghino, que escribió en *La Razón* y *Crítica*, por una fidelidad al cine argentino que otros no acertaron a tener en aquel momento [146]. Cuando *Ayúdame a vivir*, un dejo de amargura le sugería el hecho de que el éxito multitudinario no se correspondiera con la aceptación del film por algunos sectores de la crítica.

La breve y sabrosa nota de Ferreyra en 1921 finalizaba con unas palabras líricas y nobles que complacerán al revisionismo actual: *"Lo que necesitamos es un poco más de cariño, de celo, y menos olvido o desprecio por todo lo nuestro"* [147]. Es cierto que, en función militante, Ferreyra elude la autocrítica y no se aventura, como lo hará su amigo Torres Ríos, a reconocer la valla de "la mala producción que enrarece el ambiente y hace juzgar a todos por igual" [148]. La mora es un signo de combatividad discriminatoria del gran intuitivo que no quiere aventar las defecciones de su trinchera. Se justifica aunque la perspectiva crítica exija otras clarificaciones.

La connotación de una página inusitada en su tiempo y también en la trayectoria febril de Ferreyra, hombre de hacer antes que de decir nada, es indicativa aun en sus limitaciones. Recurre a atestiguar en él esa condición de militante-líder de una generación bohemia en la visión de la vida y la manera de vivirla, y en la manera de hacer cine. En la cotidianidad, el militante Ferreyra está antes y después, hasta el final, husmeando capitales, en antesalas bochornosas para conseguir turnos de estreno, peleando lugares de filmación, interesando a los incrédulos. A Ferreyra se le debe, sin exageraciones, la existencia actual del cine argentino. Tras el apogeo de contabilizadas utilidades que va de *Nobleza gaucha* (1915) a *Juan sin ropa* (Georges Benoît-González Castillo-Héctor Quiroga, 1919) y *La vendedora de Harrods* (Francisco Defilippis Novoa, 1921), la industria fílmica fue

languideciendo. Rielar describe ese momento: "La mayoría de los productores había fracasado. La competencia de las películas yanquis era cada día más difícil de combatir. La crisis definitiva parecía inminente... Fue entonces cuando Ferreyra creyó que no debía detenerse del todo la producción, 'cueste lo que cueste'. Si en ese período claudicante se hubiese dejado de hacer películas por un momento, la cinematografía argentina habría desaparecido. Comprendía que era una locura querer rivalizar con los norteamericanos pero que algo había que intentar..."[149]. El mismo cronista insiste sobre aquellos malos tiempos: "Cada estreno era una verdadera tragedia de la vida real. Había que presentar las películas, elaboradas con tantos sacrificios, los días lunes únicamente. Estrenaban 'de lástima', en la peor sección y cuando iba menos gente. Además, los empresarios pagaban por las cintas una miseria, cuando pagaban... Los dueños de cine y administradores se escondían de ellos y daban órdenes a los porteros para que los negaran"[150]. "Hasta paga para poder estrenar"[151] memora Chas de Cruz en una semblanza. La exigüidad material en que Ferreyra y sus seguidores y émulos se desenvolvían están retratada en la evocación de un periodista no especializado, Córdova Alsina: "Los elementos empleados para impresionarnos harían reír a cualquier aficionado moderno: una pequeña máquina filmadora, accionada a mano, sobre un trípode, y un ayudante munido de un gran espejo para proyectar la luz solar sobre los artistas, completaban el equipo"[152]. El ridículo que debían afrontar era abundante: "Por entonces, ver filmar era algo insólito y los que se dedicaban a esa labor se exponían a la burlesca crítica del público, que los tomaba por pintorescos aventureros"[153].

En los años veinte, más que en la primera década del sonoro teñida de mercantilismo, no faltaron los cenáculos en que se teorizaba vagamente sobre el cine en general y efímeras entidades donde se postulaban utopías sobre el cine argentino en particular. En *Crítica*, en su primitiva redacción de la calle Sarmiento, funcionó una academia de arte fílmico que tuvo en Leopoldo Torres Ríos su maestro más conspicuo y en Ferreyra el *magister* sin cátedra admirado por profeso-

res y alumnos. El culto y evolucionado Roberto Guidi llegó a presidir una incipiente Asociación Cinematográfica Argentina, todavía vigente cuando los primeros ensayos sonoros. A esas y otras iniciativas adhirió fervorosamente Ferreyra sin ser el activista prototípico. Para él era la acción quemante, sobre el terreno, sin reparar a veces si ese terreno era firme o movedizo. La militancia al modo en que la entiende tiene su paroxismo en la aventura iniciada en 1927, tras la filmación de Perdón, viejita, cuando con María Turgenova emprende, por los países del Pacífico, una gira latinoamericana abarcando Chile, Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela y México, que se extenderá y se frustrará en Estados Unidos, proyectándose en procura de salvación hasta España (Vigo, Madrid, Barcelona) y Francia, previo paso por Cuba. *"Intentamos llevar las características de nuestro pueblo, en una cruzada en pro de la cinematografía nacional"* rezaba una leyenda agregada a los títulos de presentación de *Perdón, viejita*, el film que con *El organito de la tarde* pretendía imponer al cine argentino mas allá de sus fronteras. En todo lugar posible se exhibían las películas. Ferreyra las promocionaba con la elocuencia y simpatía de su verba. La Turgenova sumaba el fin de fiesta de tango en cada función. Anota Soffici: "...quiso llevar a las pueblos americanos, su mensaje espiritual, concretado en sus primeras, películas. Había captado el alma del arrabal porteño, las vidas sencillas, los conflictos domésticos, los hombres humildes y las niñas románticas... Había logrado con su cámara realizar algunas obras conmovedoras y tiernas en las que, más que técnica, puso corazón y fue, por esos caminos, a mostrarlas con entusiasmo ingenuo... No tuvo suerte. Todo le fue de mal en peor. A los negocios malos, siguieron otros peores y, al final, un incendio destruyó su sueño... Ferreyra abandonó a América y se fue a Europa. No quería volver a la Argentina y que se lo viera derrotado"[154].

Precisamente el contacto con Soffici en España robusteció su fe. Ambos avistaron el ensanchamiento potencial de las cinematografías nacionales con la palabra oral y el sonido. De nuevo en Buenos Aires, la tentativa parcial de sonorización de *El cantar de mi ciudad* y la

definitiva de *Muñequitas porteñas* abrió el nuevo camino. Llegarían los "frutos de oro". "Pero Ferreyra, romántico individualista, sólo recogió la migajas"[155] insiste Soffici. "Parece predestinación de este hombre, bohemio y soñador, ilusionado y humilde, ser el primero en todo.... excepto en el éxito y la fortuna"[156] dice la historiadora española María Luz Morales.

Cuando el ciclo de sus películas más premeditadamente comerciales, que impusieron de la noche a la mañana el vedetismo de Libertad Lamarque (*Ayúdame a vivir, Besos brujos, La ley que olvidaron*), conoció una estabilidad económica circunstancial. Efímeramente creyó en la estabilidad de la industria cinematográfica, convencido de que la aurora soñada en más de veinte años de sacrificio había llegado. Lo deslumbraron éxitos de boletería propios y ajenos. En declaraciones a la prensa comentaba eufórico la conquista del mercado latinoamericano. Se le escaparon –no sólo a él– las contradicciones de un crecimiento artificial y sorpresivo, artificial porque no se asentaba sobre estructuras firmes, tanto como que la problemática que frena al cine argentino un cuarto de siglo después estaba latente y se agigantará después, agravados en los más amplios planos de la realidad nacional los impedimentos en un modo de ser y hacer propios por la presión de instancias extrañas. Se le escapó también que el engañoso nuevo vellocino de oro coincidió para él en la supeditación a terceros, dependencia inevitable en las estructuras capitalistas que borrascosa pero efectivamente va asumiendo el cine argentino.

Sólo en parte el Ferreyra del supuesto esplendor fue Ferreyra; en más fue el hombre orquesta de Side, la empeñosa empresa productora que desde un modesto taller de grabación de Barracas hasta los estudios de la calle Campichuelo impulsó el notable técnico en sonido Alfredo Murúa y que a su vez sería barrida en la competencia con Lumiton y Argentina Sono Film en un proceso de trustificación que finalmente se decidiría a favor de esta última. ¿Pudo llegar Ferreyra a ser un capitalista del cine? Ni él llegó a imaginarlo, seguramente. Hasta se le supone un recóndito odio a la industria. No era hombre

de empresa en lo económico. Él lo sabía y en sus declaraciones a Rielar alude a "*una verdadera 'pica artística'", caballeresca y noble, entre el pionero desaparecido* (se refiere a Ángel Mentasti, fallecido en 1937) *y yo, a ver cuál de los dos era el productor principal del momento*" [157]. (Ferreyra había sido, procurándose de otros magros capitales, el productor de sus tres primeros films sonoros en sistema Movietone: *Calles de Buenos Aires*, *Mañana es domingo* y *Puente Alsina*, en tanto el avizor Mentasti había producido los impactos comerciales de *Tango*, *Dancing* y *Riachuelo*.) Dice Ferreyra, ingenua o astutamente: "*Luchamos mano a mano, hasta que mi recordado adversario me venció...*" [158].

No es aventurado inferir que sobre la marcha, tras su desvinculación de Side, Ferreyra, consciente o no de su ocaso, se haya replanteado las amargas reflexiones de veinte años atrás. Lo cierto es que la adversidad le impuso inexorablemente ser su propio y humilde productor, tironeando de aquí y allá los pesos que no tenían sus agujereados bolsillos, en anacrónico remedo de la juventud, pero ya sin juventud y lo que fue peor, sin, salud. "Era un rebelde y no quiso, o no pudo, comprender que las películas se hacen con dinero" dice también Soffici con el agregado de que "con dinero o sin él, Ferreyra seguía adelante" [159]. Malamente, hay que añadir, lo cual no le impedía imaginar nuevas salidas. En 1938 viajó a Brasil [160] indagando la posibilidad de la coproducción –nadie vislumbraba todavía esa combinación de un país con otro–, a la que se negó con el orgullo de no aceptar caprichosas imposiciones.

Bohemio cuando ya ser bohemio era estar a destiempo, cuando ya era ingenuo pretender que habría cualquier manera de conseguir unos metros de película, una cámara, unos amigos que hicieran el equipo y encontrar una esquina donde filmar, sólo porque un drama elemental, todavía podía bailarle en la cabeza y un pedazo cualquiera de su entrañable Buenos Aires podía entregársele, mansamente como una mujer. El militante ya estaba agotado, con las alas raídas. Su tiempo había pasado, aunque su ejemplo y sus visiones tuvieran vigencia

futura. Siguió teniendo hasta último momento la garra del peleador indómito, obstinado.

La descripción que de sus días postreros trazó Francisco Madrid corresponden a su dimensión última y definitiva de militante de la causa cinematográfica: "Iba y venía... A veces, al verlo cruzar –animoso, nervioso, rápido– por la ciudad, nos parecía que corría a suplicar que le fiasen un rollo de película virgen para poder terminar un tema que 'palpitaba' en su espíritu de director nato. En otros momentos, nos lo imaginábamos enfebrecido, pensando que se lo creía un derrotado. No, no... Nada más lejos de la realidad. Era el héroe que pasaba. No era el hombre que estaba solo y esperaba arrimado a una esquina cualquiera. No esperaba nada. Buscaba. Frente a las mesas de los productores independientes. Mostraba argumentos, aducía elencos, señalaba presupuestos... Era el héroe civil que trabajaba y luchaba. A dentelladas, si era preciso. Triunfó, cayó, volvió a triunfar, definitivamente cayó"[161].

Esto es cierto: como Florencio Sánchez, solo, en un lejano hospital de Milán, murió asido a la quimera del teatro, así murió José Agustín Ferreyra, en su Buenos Aires de siempre, en su barrio de siempre, abrazado a la quimera del cine.

Testimonios y juicios

Mario Soffici

Con unos rollos de película bajo el brazo, José A. Ferreyra se largó por nuestra América, donde hizo conocer, como pudo, algunas de nuestras primeras y heroicas producciones cinematográficas...

Ferreyra era un bohemio y creyó poder realizar con la complicada industria del celuloide lo que los juglares y trovadores de la Edad Media hacían de pueblo en pueblo y de plaza en plaza... Los poetas caminantes llevaban sus versos como un medio de conocer el mundo y ganar su pan, como un sistema para divertir al pueblo y a la corte... Ferreyra, juglar de nuestro cine, quiso llevar a los pueblos americanos su mensaje espiritual, concretado en sus primeras películas. Había captado el alma del arrabal porteño, las vidas sencillas, los conflictos domésticos, los hombres humildes y las niñas románticas... Había logrado con su cámara realizar algunas obras conmovedoras y tiernas en las que, más que técnica, puso corazón y fue, por esos caminos, a mostrarlas con entusiasmo ingenuo... No tuvo suerte. Todo le fue de mal en peor. A los negocios malos siguieron otros peores y, al final, un incendio destruyó su sueño... Ferreyra abandonó América y se fue a Europa. No quería volver a la Argentina y que se lo viera derrotado. Llegó a España. En la península lo conocí. Estaba triste y caído. La desgracia había prendido en su voluntad y se sentía vencido... "¡Ya no hay nada que hacer!" Pero en el mismo instante en que decía o pensaba eso, estalló la revolución del cine sonoro. La voz en la pantalla fue como una revelación para Ferreyra. La palabra cinematográfica permitía el nacimiento de un cine con acento argentino. Eso, por lo que había estado luchando años y años, aprovechando la generosa luz de

la calle porteña; eso, que solía comenzar con la aventura del dinero, justo para comprar la primera lata de negativo...

Unos, los poderosos, ponían dólares; él, humilde, centavos. Pero la palabra nuestra aplicada al cine iba a equilibrar de alguna manera la diferencia que había entre el coloso y el pequeño luchador. Ferreyra lo comprendió inmediatamente así y renació su fe y su esperanza en la resurrección del cine argentino... Estaba en España su presencia física, pero su pensamiento se hallaba ya en Buenos Aires. Se lo advertía nervioso. Necesitaba volver cuanto antes a la Argentina... Confieso que creí lo mismo que él y que se lo aconsejé. Es más, le pedí que me incluyera en la primera película que rodara en Buenos Aires... Me lo prometió. Meses después trabajé a sus órdenes en *Muñequitas porteñas*. Y la palabra argentina, impresa en el primitivo disco, acompañó a la película argentina. Ferreyra estaba presente en la revelación.

El cine sonoro intensificó nuestra producción y comenzó a dar sus frutos de oro... Pero Ferreyra, romántico, individualista, sólo recogió las migajas. Los veinte años de lucha en el campo del cine mudo lo habían agotado. Era un rebelde y no quiso, o no pudo, comprender que las películas se hacen con dinero. Ahora bien, con dinero, o sin él, Ferreyra seguía adelante. Si lo tenía, no sabía gastarlo, y si no lo tenía, seguía luchando en la espera de conseguirlo, no para acumularlo, sino para seguir empleándolo en nuevas películas de "su barrio". Porque "su barrio" era lo que él sentía con mayor intensidad y porque lo sabía enfocar con toda su poesía y con todo su sentimiento. Para eso sólo necesitaba una cámara y unos cuantos metros de negativo. Le sobraban las galerías y los focos. Pero el cine argentino no podía subsistir sin los estudios y sin los elementos técnicos.

Sin las trabas ni las limitaciones que imponen la técnica y el aspecto comercial que lo acompañan, Ferreyra hubiera sido un artista o un poeta como lo fue Carriego. Creo que la comparación de ambos hombres está bien. Ferreyra era un espíritu sencillo que más que comprender, sentía. Y ese sentimiento lo llevaba a transmitir en imágenes

que exaltaban la vibración del barrio porteño. Un rincón sombreado, una callejuela con árboles, una niña en un zaguán, una canción popular, una discusión vecinal le procuraban aciertos fugaces y seguros en sus películas. Y eso le daba lo que todos cuantos nos acercamos al cine buscamos ansiosamente: personalidad. Y eso no es muy frecuente, justo es decirlo, en nuestro cine.

A este bohemio que colaboró en la formación de un cine -al que honestamente sirvió y del que no pudo servirse- le debemos una lección inolvidable: la de buscar, por nuestra cuenta, esa humilde estrellita con luz propia, que nos hace falta para la exaltación de nuestro cine.

Ferreyra, recorriendo las calles, en busca de un rollo de negativo; Ferreyra, viviendo entre sueños -al fin y al cabo, el cine no es más que eso, un sueño- y sin acertar jamás en el beneficio: inmediato; Ferreyra, siendo un espíritu combativo y alerta que sólo se rindió a la muerte, es un ejemplo que no se nos olvidará a menos que perdamos conciencia de lo que nos hemos comprometido a realizar al tomar en nuestras manos la herencia que hemos de retransmitir a los que fatalmente han de seguirnos...

("Unos ponían dólares, él, humilde, centavos", periódico *Cine*, Buenos Aires, 12 febrero 1943.)

Pablo Cristián Ducrós Hicken

"Aquél es Ferreyra" me dijo alguien en un intervalo del viejo cinematógrafo Lavalle, hace mucho tiempo. Apartado de los espectadores, desde un rincón extraño y como aislado de los demás, un hombre cualquiera, un tanto desaliñado y bien morocho, había seguido junto con nosotros, un instante atrás, las peripecias de Douglas Fairbanks (padre) y Bessie Love en la pantalla.

Hacía poco que había visto yo *Campo ajuera*. No sé si fue ésta su película inicial, pero sí la primera que yo supe dirigida por él. Por

entonces los aficionados debíamos revestirnos de mucho coraje para mantenernos optimistas frente al cine nacional.

En *Campo ajuera*, por primera vez nuestra cinematografía nacional adoptaba un movimiento ágil, un sentido casi revolucionario, lleno de planos originales y cortes oportunos. A cada paso las obturaciones del "iris" nos recordaban, en su novedad, a las películas de la Triangle, que eran la cúspide del realismo norteamericano.

Ferreyra tenia un carácter muy bohemio, a veces melancólico descontentadizo. Su cinematografía era, por así decirlo, absolutamente local, con sabor a estancias, a arrabal. Había volcado en sus escenas el espíritu del gaucho con más estética que ningún otro, y pintaba bien la indolencia paisana, la picardía del malevo y el arrobamiento de los barrios que recogió de la garganta del compañero poeta Evaristo Carriego.

Realizaba sus películas sin nada. Le parecía que para hacerlas bastaba con querer hacerlas. Salíanle solas. Nunca buscó capitales. De ahí que su progreso en la compleja elaboración de fotodramas quedara en parte trabado por la caprichosa obstinación de su originalísima personalidad. Cuando encontraba el hilo de alguna inspiración al pasar por esta o aquella calle predilecta, su imaginación la hacía madurar y modelaba así un tema, una paginita criolla, que acometía enérgicamente, desoyendo consejos o advertencias. Su pujanza lo llevaba, sin saberse cómo, a la materialización de su proyecto.

Filmar un asunto era para él coma tomar el tranvía o salir a comprar el diario. Cuando contaba con algún laboratorio competente, sus películas (que él mismo cortaba, elegía y montaba) eran muy complejas y aun emocionantes. Por lo menos, si no, se advertía una intención inteligente que predominaba sobre las fallas técnicas ajenas a él.

Se lo vio filmar con una cámara atada con piolín al trípode. Fue, quizá, el director más capaz de su época. Sus películas siempre tenían algún detalle original, aunque sus temas no se apartaran del tango, el pericón, el malevaje y el atardecer de los barrios. Sus argumentos parecían planeados en algún cafetín de la calle Lavalle o en el

despacho de bebidas de algún almacén de la calle Corrientes, y sus encuadres escritos sobre alguna servilleta de papel, al compás de un bandoneón.

En cierta película, cuyo título se ha olvidado, veíase un andar de campesinos de retorno a las casas, tomado desde un carricoche en marcha, a manera de *travelling*. Todo hubiera sido excelente si la revelación hubiera sido más prolija, si la comparsa hubiera sido más numerosa, y si el carromato donde iba el operador no se hubiera sacudido en la forma que lo hizo.

Cuando quería hacer cine por alguna súbita inspiración, llamaba a su operador (compañero de ideales y de pobreza), a los actores, siempre sus íntimos colaboradores, y les leía su motivo, algunas veces en el mismo sitio de la primera toma. Si el operador recordaba que faltaba película, Ferreyra le daba cincuenta pesos para que fuera a comprarla como quien manda al chico con centavos al almacén a comprar fideos.

Así iniciaba sus películas que de cualquier modo se hacían, se terminaban y por lo general resultaban comparativamente buenas.

Ferreyra fue un hombre del cine pasado más que del presente. No acertó en el cine sonoro, como otros. Su único consuelo, decía, era la oportunidad de intercalar recitales de su ambiente predilecto o los preludios de algún tango canyengue.

("Tenían sus filas sabor a arrabal", periódico *Cine*, Buenos Aires, 12 febrero 1943.)

Francisco Madrid

Hubo un espíritu que se llamó José A. Ferreyra, muerto en la pelea. Con su cámara a cuestas buscó ambientes locales y fue, como ha dicho con certera frase Mario Soffici, "el Evaristo Carriego de la pantalla nacional". En efecto, toda su obra tiene calor humano, sentimiento, melancolía, ternura, simpatía social y es el reflejo fiel, encariñado y sentimental de Buenos Aires.

Las delicadas historias del arrabal porteño, las tramas que sirvieron de argumento para la confección de muchos tangos desesperados y los personajes pintorescos del barrio multicolor hallaron en José A. Ferreyra su artista emotivo. Estaba en España cuando surgió el cine sonoro y Ferreyra comunicó a Soffici –quien corría la aventura teatral en el equipo de Enrique de Rosas– su ambición de regresar a Buenos Aires.

"Sí, hermano, con la palabra, nuestro cine puede competir con el extranjero. Se puede crear un cine modesto pero nuestro...". Llegó Ferreyra y supo inculcar el patetismo de la poesía popular en sus múltiples obras. Desde *Mañana es domingo* (1934), teniendo en cuenta los éxitos de Libertad Lamarque en *Ayúdame a vivir* (1936) y *Besos brujos* (1937), en cualquiera de las películas de Ferreyra está su alma toda.

Fue una de las figuras más románticas del cine argentino. Su bohemia lo llevó a pensar en todo menos en sí. Murió peleando con "su" cine en horas que circulaba por manos amigas una lista que decía: "Suscripción a favor de José A. Ferreyra...". Él, que había dado a ganar dinero a puñados, que había revelado la suerte artística de muchas figuras, vagaba, en los últimos meses, por las calles de la ciudad, con una bobina bajo el brazo que no había podido pagar para seguir un rodaje... El héroe civil murió sin alcanzar esa hora de popularidad que anima a cuantos muñecos intervienen en el llamado mundo del arte.

(*50 años de cine. Crónica del séptimo arte,* Ediciones del Tridente, Buenos Aires, 1946.)

Amelia Monti

El "Negro" Ferreyra se nutría de luz y vientos, de espacio y caminos. Los ambientes cerrados provocaban en él una simple reacción: la huida. Bohemio desde la raíz, no entendía la vida de otra manera...

Fue el primero en realizar un film sonorizado y hablado: *Muñequitas*

porteñas, estrenado en 1931. A esa madurez competente llegó después de haberle dado al cine mudo una serie de trabajos reveladores que habían comenzado en 1917 con *Campo ajuera* y *El tango de la muerte*, a las que siguieron trece películas más de distinta tónica.

En toda su primera época filmó siempre argumentos propios, desarrollando, además, una múltiple tarea de productor, escenógrafo, dibujante, publicista, diseñador de afiches, decorador de marquesinas y *halls* de salas cinematográficas. Jamás trabajó con guión ni encuadre. Sobre una línea general, imaginaba, desarrollaba sus temas. Mentalmente trazaba su plan. Luego, durante las trasnoches, en las servilletas de papel del café de Corrientes y Talcahuano, creaba, planeaba, escribía y numeraba tomas, secuencias y diálogos a filmar el día siguiente, nunca había nada que agregar o suprimir. Todo era inspiración repentina y original. Sus características eran la espontaneidad y la rapidez, la precisión. Nunca usaba reloj; al vivirlo intensamente, le quitaba importancia al tiempo. En eso coincidía conmigo al repetir:

–El tiempo no existe. Se pierde o pasa. No tiene estabilidad.

Su tiempo era su trabajo y su pasión: el cine. Actores, actrices y directores, más tarde famosos, se iniciaron bajo su dirección. De la noche a la mañana convirtió en astro a José Gola (protagonista de *Mañana es domingo*). Animó y dirigió a Libertad Lamarque en sus dos primeras grandes labores: *Ayúdame a vivir* y *Besos brujos*; dio su primera oportunidad a Elsa O'Connor con *La que no perdonó* y a Elena Lucena con *Chimbela*; el mismo Mario Soffici apareció haciendo de marinero en una escena de *Calles de Buenos Aires*. ¿Así se inició Soffici en el cine? Tal vez. Tiempo más tarde, él, Torres Ríos y Discepolín lo llamaban "maestro" a Ferreyra.

Al "Negro" jamás le interesó el dinero pues aseguraba que volvía egoísta a la gente. Cuando tenía mucho, le duraba poco; cuando tenía poco, le duraba mucho. Pero prácticamente le daba lo mismo tenerlo o no.

("Yo los vi triunfar: José A. Ferreyra", diario *El Nacional*, Buenos Aires, 1958.)

Leopoldo Torres Ríos

Somos ingratos con nuestros maestros, lástima que nos vamos dando cuenta en el camino a la vejez. Al "Negro" Ferreyra yo le dediqué en 1949 *El hijo de la calle*, una de mis películas que presiento le hubiera gustado. Pero le debo mucho más que esa ceremonia a la distancia. Le debo mi carrera en el cine, no porque él la impulsara. Sin su ejemplo no hubiera filmado o hubiera dejado de hacerlo.

Cuando hablo de Ferreyra me refiero siempre al Ferreyra del cine mudo. Entonces era nuestro Bergman, o el "Griffith criollo" como yo escribí. Y a la vez un bohemio total. Soberbio tipo para el tango, hicimos juntos la letra de *La muchacha del arrabal*. Y para los bailes populares (me llevaba a los del Luna Park, no me olvido), el cafetín, el piropo a las chicas del barrio.

Era feo y sin embargo envidiable en muchos aspectos. Su conversación era generosa, caliente, de frases para retener, de no abandonarla. Con mi hermano Carlos, Nelo Cosimi, Roque Funes y otros pocos, éramos los atorrantes del cine. A Max Glücksmann y Federico Valle, por tener empresas establecidas y regular suerte comercial, los mirábamos con indignación. El cine que proponía José era en definitiva el que hoy se persigue, este cine de la posguerra a partir del neorrealismo, la imagen, sobre todo la imagen...

Yo era un poco menos amigo de él que mi hermano Carlos, pero lo traté mucho y lo seguí durante años. Cuando se lo dejaba un tiempo era difícil volver a él, se lo sentía calladamente autoritario, severo como los jefes de familia de antes. Conocí a su madre, una morena adorable, cariñosa, e incluso al padre, que se me ocurría medio bandido. En confidencia puedo recordar que Ferreyra era irresistible para las mujeres. ¡Había que verlo! Cuando estaba con una muchacha, mejor no acercársele. Tenía su táctica: con la mano derecha se tapaba la trompa y les hablaba en sordina. Yo decía que las "cafishiaba", no porque las explotara sino que las sometía al cine y, ¡pobres!, casi no obtenían beneficios esas futuras estrellas...

Lo que el "Negro" hizo en el cine sonoro no me interesa, salvo alguna película con José Gola, tan amigo de él como mío. En el cine mudo fue un portento por sus imágenes, sus climas, sus cuadros barriales. Si me remonto a antes del treinta, fuera de él sólo recuerdo con admiración, profesionalmente hablando, a Roberto Guidi, el que hizo *El mentir de los demás* en 1919. En la evocación cuenta la aclaración de que Guidi, universitario y culto, era un intelectual. Ferreyra era todo lo contrario, un inspirado, un caso que no se va a repetir. Las circunstancias tampoco se repiten, aunque por ahí dicen que yo soy el continuador de Ferreyra. En eso no opino, dejo paso a los críticos.

(Apuntes tomados por el autor en Río Hondo, Santiago del Estero, julio 1958.)

Calki (Raimundo Calcagno)

El primer pionero auténtico del cine argentino. Abría picadas en la selva a puros machetazos de instinto. Fue capaz de llegar al alma de las cosas humildes. En cierta manera el cine parlante lo desconcertó. Pudimos reírnos cuando la heroína cortaba el diálogo con el galán y le echaba en la cara un tango, pero más tarde la fórmula *"mejor te lo digo cantando"* tuvimos que soportarla en suntuosos films hollywoodenses. Sus mejores películas: *El organito de la tarde, Puente Alsina, Mañana es domingo.*

("Para un diccionario informal del cine", revista *El Hogar*, Buenos Aires, 13 diciembre 1957.)

Georges Sadoul

Creador del cine argentino como arte. Artista algo bohemio, poseía el sentido de la vida, popular su estilo fue seguro y ágil referente a los caracteres y la caracterización.

(*Dictionnaire des cinéastes*, Editions du Seuil, París, 1965.)

Horacio Ferrer

Roberto Firpo ya ni se acuerda –seguro que no– de cuando trabajó en la metalúrgica de Vassena, tiempo de aquellos primeros movimientos obreristas que tres años atrás empujaron los acontecimientos de la Semana Trágica. No, no se acuerda; está, hoy, en apogeo como director de orquesta que toca tangos pero que –hay que estar en la pomada– no desdeña un *one-step* o un paso doble. También trascienden sus composiciones: *Di Di, Lo que ta bien ta bien, Alma de bohemio, El ahorcado, El amanecer.*

Ahora toca en el más aristocrático de los ambientes con tango: Palais de Glace, cerca de la Recoleta.

Son las ocho de la noche –se va el verano– y concluida la vermut danzante, sale Roberto a cenar un bife en algún boliche próximo. Apenas ha ganado la vereda, y ese mozo –moreno oscuro, bocón, crespo, 28 años quizá– le sale al paso.

–Perdone que lo moleste, maestro. No me conoce. Me presento solo: José Ferreyra.

–Me han hablado de usted. Firpo, mucho gusto. ¿En qué puedo servir?

–Vea, seré rápido: hago películas de cine. ¿Buenas? No sé. Sé, y muy bien, en cambio, que para mí el tango es lo que mejor define a Buenos Aires, y Buenos Aires es siempre tema de lo que hago. Concluyo: tengo la idea de meter algunos tangos en mi próxima vista y quiero que usted los componga y los ejecute. ¿Qué le parece?

–Muy lindo. Pero eso exige que yo actúe en sala cada vez que se pase la película. No tengo tiempo.

–Pienso de otro modo. Mi idea es grabar su música en unos discos especiales, y con un sistema que yo sé, sincronizarlos a la acción, a las imágenes. ¿Qué me dice ahora?

–¿Y el libreto, che?

Ferreyra se apunta con el índice la frente. Firpo agarra y sonríe.

–¿Vos querés ser el Contursi del cine, no?

–Ojalá.

–Vamos, veníte a churrasquear conmigo. De mientras, charlamos de eso.

–Si en vez de una carne hay cañita quemada.

–¿Por qué no?

La película se hace, con Lidia Liss como protagonista. Se estrena en julio de este 1922, en el cine Esmeralda; y como la cuestión de los "discos especiales" no camina, Firpo toca en la sala, con su orquesta, los tangos. Uno de éstos lleva letra de Ferreyra y el mismo título de la realización: *La muchacha del arrabal*.

("El Contursi del cine", en *El libro del tango*, Ossorio-Vargas, Buenos Aires, 1970.)

Manuel Villegas López

El cine mudo argentino es una nebulosa de tanteos y frustraciones en todas direcciones posibles, pero con un denominador común: su carácter popular. Porque la burguesía argentina y, más aún, las clases cultas desdeñaban por completo el cine nacional. Seguramente, la figura más destacada de aquel período es José A. Ferreyra, fecundo e improvisador, castizo por excelencia, cantor de los barrios porteños y sus gentes humildes y convencionales, en folletines sentimentales, desde *El tango de la muerte* hasta *La muchacha del arrabal*, *La costurerita que dio aquel mal paso* o *Perdón, viejita*. Fue un luchador heroico, en un cine pobre, y continuó su obra en el sonoro. Con él se forma Leopoldo Torres Ríos, cuyo verdadero apellido era Torre, padre de Leopoldo Torre Nilsson. ("Leopoldo Torre Nilsson", en *Los grandes nombres del cine*, tomo II, Editorial Planeta, Barcelona, 1973.)

Leopoldo Torre Nilsson

A una distancia más o menos cercana conocí a buena parte de los pioneros de nuestro cine. Tendría doce anos o poco más cuando supe de Mario Gallo, entonces olvidado por casi todos. También de Julio Alsina, práctico, activo, que no se daba por vencido, y bastante más de Nelo Cosimi, muy vigoroso, vociferante, un buen hombre que perdió el tren cuando el sonido le complicó su noción muy primitiva del cine.

Tengo los más nítidos, emotivos recuerdos de José Agustín Ferreyra, un gran amigo de mi padre y de mi tío Carlos, éste su consecuente iluminador y asistente técnico en películas mudas. No sé bien si esa amistad partía de otro tío mío, Javier Torre, pintor como lo fue inicialmente Ferreyra; se decía, hoy me parece una nebulosa. Lo cierto es que el tío Carlos era el único que tuteaba a Ferreyra entre un grupo de gente que lo seguía incondicionalmente, y lo reconocía bandera de un cine en gestación que obligaba a privaciones, a una pobreza que ahora ni se puede imaginar.

Mi padre lo había seguido encandilado, en la bohemia de bastante antes del treinta y había escrito con él un tango, correspondiente a una película: *La muchacha del arrabal*. Allá por 1922, si no me equivoco. Al tango le puso música el maestro Roberto Firpo y al ser grabado nada menos que por Carlos Gardel dio los pesos que las películas de entonces no daban ni por milagro.

Ferreyra era moreno, creo que mestizo. Era un gran conversador, tenía imaginación, autoridad, simpatía, todo eso que hoy se dice carisma, solía ser inapelable. Pero el tío Carlos no le toleró una vez una mordaz sonrisa de desaprobación a propósito de un trance sentimental y dejó de hablarse con él largos años. El primer recuerdo de Ferreyra es lejano, parece un cuento. Yo era niño y en mi casa había revuelo, se preparaba la mejor vajilla, se ensayaban los mayores honores porque Ferreyra venía a cenar con María Turgenova, también su estrella, alta, rubia, imponente, regordeta. Se lo recibía como a un prócer.

Mi padre lo llamaba "El Negro Ferreyra" o simplemente "El Negro", igualmente todo el ambiente, el periodismo, los amigos y conocidos dispersos en los bares de la calle Corrientes. Así me acostumbré yo a citarlo desde chico. Pasó el tiempo, y la admiración paterna decreció algo. "El Negro" filmaba, vaya a saberse de qué agrado, los primeros éxitos de Libertad Lamarque en vía de estrella. Mi padre comentaba en rueda familiar: "Está haciendo macanas". Se seguían tratando con la antigua cordialidad de copas y café, yo testigo adolescente casi siempre mudo, no entusiasmado. Nos solíamos ver, además, una vez por semana, en los obligados estrenos nacionales del cine Monumental. La noticia de su muerte nos sorprendió viajando a Mar del Plata, mi padre, Calki y yo. Nos quedamos mudos, impotentes.

Hoy la figura de José Agustín Ferreyra se me engrandece, me dibuja la dimensión del precursor incansable y visionario junto a la imagen luchadora de Leopoldo Torres Ríos, mi padre, y me borra la impresión circunstancial de un director que conocí en su decadencia.

Creo que es una lección de autenticidad la de este poeta de Buenos Aires. Una lección que el cine argentino debe atender sin petulancia. Está en sus films más modestos, individuales y sinceros, por ejemplo *Mañana es domingo* y *Puente Alsina*, y, a través de ellos, puede tener vigencia el paralelo tantas veces intentado entre Ferreyra y Evaristo Carriego.

("El Negro Ferreyra", en *Torre Nilsson por Torre Nilsson*, Editorial Fraterna, Buenos Aires, 1985.)

Antonio Ber Ciani

Con apreciable diferencia de edad, con el respeto que me infundía y tratándolo regularmente de usted, fui amigo de José Agustín Ferreyra. La amistad dimanó de trabajar a su lado y en consecuencia asistir a sus ruedas, que eran animadas, bajo el imperativo de un caudillaje que el "Negro" ejercía como dejando llover.

Trabajé con él delante y detrás de la cámara, comenzando en un período que yo llamaría "semi-silencioso". A poco de conocerlo integré los elencos de *El cantar de mi ciudad* y *Muñequitas porteñas*. Pasaron los años, ya el sonido con todo, y estuve con él cerca de la dirección en *Ayúdame a vivir*, *Muchachos de la ciudad* y *Besos brujos*. Parece mentira, de *Besos brujos*, el último título de la serie, ¡ya han pasado cincuenta años!

El tiempo no me ha desdibujado la extraordinaria figura de Ferreyra y afortunadamente nuevas generaciones han reverdecido su recuerdo. Tenía el instinto del cine y de ahí me parece un acierto el título de la biografía que se le hizo en un libro. Yo tengo que decir que Ferreyra era, además, una personalidad compleja. La sencillez de los argumentos que abordó podría invitar a suponer lo contrario. A pesar de aparecer cono hombre de tertulias, como gran charlista, como donjuán afamado, Ferreyra era un reconcentrado, un contemplativo, un solitario. Había un mundo Ferreyra... seguramente de códigos intransferibles... un misterio.

Conocerlo no era fácil y creo, sin embargo, haberlo conocido bastante, No discutía pero en el set nadie hubiera osado contradecirlo o ni siquiera insinuar el asomo de una discrepancia. Sus películas eran muy suyas –aun las más comerciales– y nadie iba a interferirlas.

Es probable, como se ha dicho, que en los últimos años ya fuera un cineasta del pasado, sobre todo por las facetas tan individuales que hicieron difícil su asimilación a la industria. Pero aun así mantenía sus particularidades: visión repentista, facultad de improvisación, plasticidad, comunicación con el actor. Libertad Lamarque se hizo estrella por innegables condiciones propias pero también por el acierto de Ferreyra en descubrirlas.

Con Ferreyra fui a Río de Janeiro en 1938. Eran de la partida la actriz Elena Lucena y el camarógrafo Adán Jacko. Anticipándose, el "Negro" creía en la posibilidad y la necesidad de la coproducción. De tal manera aceptó la invitación de una acaudalada dama brasileña: Carmen Santos. Fuimos como un equipo muy entusiasta, íbamos a

dirigir (yo ya me había iniciado en la realización) una película cada uno. El proyecto se desbarató porque Ferreyra no aceptó la pretensión de la millonaria productora en convertirse en actriz-estrella. No veía eso y se negó. Fui solidario.

Mi anécdota más pintoresca con él es algo muy personal. Tuvo que ver con una rivalidad potencial acerca de una mujer. Hicimos un viaje en taxi con el mutuo convencimiento de un duelo sin armas que iba a tener lugar en los bosques de Palermo. En el viaje discutimos, con vehemencia, en un medio tono. Cuando llegamos, al bajar del automóvil, terminamos por conmovernos mutuamente, sonreírnos, reírnos y conciliarnos infantilmente. Nos abrazamos. Volvimos al centro y nunca más hablamos del caso o tuvimos otro tipo de diferencia.

Y ya he contado otras veces que el "Negro" borroneaba sus ideas o planes en un cuadernito escolar. Gastó muchos. En estado agónico le pidió a la madre el cuaderno. Confusamente dijo que anotaría una idea. Pero murió casi en seguida. La madre puso el cuadernito en las manos de José mientras se lo velaba.

(Dictado al autor, en Buenos Aires, mayo 1987.)

Filmografía

Abreviaturas: *d.* dirección. *arg.* argumento. *adapt.* adaptación. *diál.* diálogos. *fot.* fotografía. *cám.* cámara. *esc.* escenografía. *son.* sonido. *comp.* compaginación. *mús.* música. *asist. de dir.* asistente de dirección. *lab.* laboratorio. *int.* intérpretes. *est.* estudio. *pr.* productor o producción. *dist.* distribución. *dur.* duración. *estr.* estreno.

Período mudo

1915

Una noche de Garufa (o *Las aventuras de Tito*). *d., arg.* y *esc.* José A. Ferreyra. *fot.* Atilio Lipizzi. *est.* Lipizzi (San José y Cochabamba). *pr.* "Menito" Acuña. *int.* "Menito" Acuña, José A. Ferreyra y aficionados. *dur.* 3 actos. (Prácticamente no tuvo explotación comercial; se exhibió un día en el cine Colón, de Plaza Lorea.)

1916

La isla misteriosa. *d.* José A. Ferreyra. *fot.* Luis A. Scaglione. *int.* Mimí D'Orleans. (Probable productor y argumentista fue Ítalo Fattori. Se habría estrenado con bastante retraso en el cine Crystal Palace.)

La fuga de Raquel. *d., arg.* y *esc.* José A. Ferreyra. *int.* María Reino. *pr.* Gumersindo F. Ortiz. *estr.* 8 noviembre 1916. (Citado en algunas fuentes con el subtítulo de *Tito diplomático*, que infiere relación con *Una noche de garufa.* Presumiblemente, Ferreyra interpretaba un papel. Se habría filmado en los sets instalados por Ortiz

en Cevallos al 1400, bajo los sucesivos rubros de América Buenos Aires Film, Mar del Plata Film y Ortiz Film.)

1917

El tango de la muerte. *d.*, *arg.* y *esc.* José A. Ferreyra *fot.* Luis A. Scaglione. *int.* María Reino (Margot), Margarita Piccini (Jeannette), Nelo Cosimi (El Pesao), Manuel Lamas (Renard), Pascual Demarco (El Malevo). *est.* Ortiz Film (Cevallos al 1400). *pr.* Gumersindo F. Ortiz (Ortiz Film). *estr.* 9 abril 1917, cine Real.

Venganza gaucha. *d.*, *arg.* y *esc.* José A. Ferreyra. *int.* María Reino, Nelo Cosimi, Lidia Bottini, Inés Castellano. *est.* Ortiz Film (Cevallos al 1400). *pr.* Gumersindo F. Ortiz (Ortiz Film). (Antes de terminarse el film, Ortiz disolvió la productora. Ignórase si el rodaje continuó o si Ferreyra realizó una compaginación especial para la explotación comercial de la película por terceros.)

1919

Campo ajuera. *d.*, *arg.* y *esc.* José A. Ferreyra. *fot.* Pío Quadro. *int.* Nelo Cosimi, Lidia Liss, Diego Figueroa, Yolanda de Maintenon (Yolanda Labardén), Eduardo Pizarro. *lab.* FIFA (Pío Quadro). *pr.* Ferreyra Film. *dist.* Mundial Film (Alejandro Gómez). *estr.* 29 abril 1919, cine Palace Theatre. (Los exteriores se filmaron en el bajo Paraná.)

De vuelta al pago. *d.*, *arg.* y *esc.* José A. Ferreyra. *fot.* Luis A. Scaglione. *int.* Nelo Cosimi, Lidia Liss, Carmen Giménez, Saúl Larguía, Ángel Boyano, Modesto Insúa, Diego Figueroa. *lab.* FIFA (Pío Quadro). *pr.* Ferreyra Film. *dist.* Sud América Film. *estr.* 27 noviembre 1919.

1920

Palomas rubias. *d.* y *esc.* José A. Ferreyra. *arg.* Leopoldo Torres Ríos. *fot.* Carlos Torres Ríos. *int.* Lidia Liss (Elena Carter), Jorge Lafuente (Carlos Roig), Rodolfo Vismara (Roberto Recto), Modesto Insúa (Marcelo Agudo), Enrique Parigi (Héctor Carter), José Plá (El Cuer-

vo), María Clais o Mary Rojo. *pr.* Ítalo Fattori. *dur.* 6 actos. *est.* 18 octubre 1920, cines Callao, Gaumont, Esmeralda y Smart Palace. (Los interiores se filmaron en decorados armados en el primer local del Luna Park, Corrientes entre Pellegrini y Cerrito.)

1921

La gaucha. *d.* José A. Ferreyra. *arg.* José A. Ferreyra y Leopoldo Torres Ríos. *fot.* Carlos Torres Ríos, ayudante: Roque Funes. *esc.* José A. Ferreyra. *int.* Lidia Liss (Marga, la gaucha), Elena Guido (Justiniana, la malquerida), Elsa Rey (Rosita, la hija del capataz), Yolanda de Maintenon o Yolanda Labardén (Judit, la víctima), María Halm (una mujer, otra víctima), Rosa Guido (Juanita, la ardilla), Jorge Lafuente (José María, el peón de campo), Enrique Parigi (Ernesto Valvi, el hijo del patrón), Álvaro Escobar (Lamento, el trovador del pago), Armando R. Sentous (Juancho, el buen muchacho), José Plá (Don Pablo, el capataz), Eduardo Leal Pizano (Jorgito, el impecable), Antonio Magatón (Don Braulio, tata viejo). *pr.* Mayo Film. *est.* 27 abril 1921, cine Smart Palace.

1922

La muchacha del arrabal. *d* y *arg.* José A. Ferreyra. *fot.* Luis A. y Vicente Scaglione. *esc.* Andrés Ducaud. *int.* Lidia Liss, Jorge Lafuente, Elena Guido, Ángel Boyano, Carlos Lassalle, Carlos Dux. *est.* Boedo 51. *pr.* Tylca Film. *dur.* 6 actos. *estr.* julio 1922, cine Esmeralda. (En el estreno se hizo un ensayo de sonorización con acompañamiento musical, con la orquesta de Roberto Firpo ubicada en el foso del escenario. Se ejecutó el tango *La muchacha del arrabal*, letra de José A. Ferreyra y Leopoldo Torres Ríos, música de Firpo.)

Buenos Aires, ciudad de ensueño. *d.*, *arg.* y *esc.* José A. Ferreyra. *fot.* Carlos Torres Ríos, ayudante: Roque Funes. *int.* Lidia Liss (Magdalena, la *cocotte*), Jorge Lafuente (Juan de Dios, el campesino), Elena Guido (Lina, la sacrificada), Enrique Parigi (Enrique, el de

la ciudad), María E. Castro (Rosa Juana, la soñadora), Carlos Dux (Demetrio, el poetastro), Elsa Rey (Elsa, la campesina), Carlos Lassalle (Alberto, el patoterito). *pr.* Mayo Film. *estr.* 26 septiembre 1922, cines American Palace y teatro Florida.

La chica de la calle florida. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *fot.* Luis y Vicente Scaglione. *int.* Lidia Liss (Alcira, la chica de la calle Florida), Jorge Lafuente (Jorge, estudiante de derecho), Elena Guido (Juana, la dactilógrafa), César Robles (Amancio, el gerente), Augusto Goçalbes (Don Jaime, el dueño), Leonor Alvear (Elsa, una empleada), Carlos Lassalle (Carlos, un muchacho), Álvaro Escobar (Pedro, el botones). *est.* Colón Film (Boedo 51). *pr.* Colón Film (Luis y Vicente Scaglione). *dur.* 7 actos. *estr.* 21 noviembre 1922, cines Esmeralda, Capitol, Gaumont, Callao y Empire.

1923

Melenita de oro. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *fot.* Luis y Vicente Scaglione. *int.* Lidia Liss, Jorge Lafuente, José Plá, Álvaro Escobar. *est.* Colón Film (Boedo 51). *pr.* Colón Film (Luis y Vicente Scaglione). *dur.* 6 actos. *estr.* 4 junio 1923, cines Gaumont, Esmeralda y Petit Slpendid.

Corazón de criolla. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *fot.* Luis y Vicente Scaglione. *int.* Yolanda Labardén (Magna), Jorge Lafuente(Juan Carlos), Elena Guido (Rosa), César Robles, Gloria Grat. *est.* Colón Film (Boedo 51). *pr.* Colón Film (Luis y Vicente Scaglione). *dist.* Corbicier y Cía. *dur.* 6 actos. *estr.* octubre 1923.

La maleva. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *fot.* Luis y Vicente Scaglione. *int.* Yolanda Labardén, Gloria Grat, Elena Guido, Jorge Lafuente, César Robles, José Plá, Álvaro Escobar. *est.* Colón Film (Boedo 51). *pr.* Colón Film (Luis y Vicente Scaglione).

La leyenda del Puente Inca. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *fot.* Roque Funes. *int.* Nelo Cosimi (Incano), Amelia Mirel (María Rosa), Yolanda Labardén (Mavelina), Héctor Míguez (Raimundo). *pr.* Marcelo Corbicier. *dist.* Programa Patria. *dur.* 5 actos. *estr.* noviem-

bre 1923. Teatro San Martín. (Los exteriores se filmaron en Mendoza, al pie de la Cordillera.)

1924

El arriero de Yacanto. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *fot.* Roque Funes. *cám.* Antonio Prieto. *int.* Nelo Cosimi, Yolanda Labardén, Héctor Míguez, Antonio Prieto. *pr.* Corbicier y Cía. *dur.* 6 actos. *estr.* 6 junio 1924, cine Crystal Palace. (Se filmó casi íntegramente en exteriores, la mayoría en Yacanto, provincia de Córdoba, y algunos en Buenos Aires, cerca de los Mataderos.)

Odio serrano. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *fot.* Roque Funes. *int.* Nelo Cosimi, Yolanda Labardén, Héctor Míguez, Antonio Prieto. *pr.* Carbicier y Cía. (Los exteriores se filmaron en Córdoba y el bajo Paraná.)

Mientras Buenos Aires duerme. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *fot.* Roque Funes. *int.* Mary Clay (María Clais o Mary Rojo), Jorge Lafuente, Carmen Martínez, Julio Donadille, Augusto Goçalbes, Percival Murray. *est.* Rivadavia esquina José María Moreno (Tylca). *pr.* José Ferreyra para Tylca Film. *dist.* Mundial Film. *estr.* mayo 1925, cine Metropol. (Algunos interiores se filmaron fuera del set, en decorados levantados en la terraza de una casa sita en Defensa entre Carlos Calvo y Humberto 1°. El bandoneonista Anselmo Aieta trabajó de extra.)

1925

Mi último tango. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *fot.* Roque Funes. *int.* Nora Montalbán, Percival Murray, Elena Guido, Julio Donadille, Rafael de los Llanos, Álvaro Escobar. *est.* Cólon Film (Boedo 51). *pr.* Juan Glize para San Martín Film. *dist.* Argentina Program. *dur.* 6 actos. *estr.* 19 mayo 1925, cine Metropol. (Muchas exhibiciones fueron acompañadas con la ejecución del tango *Y reías como loca*, letra de José A. Ferreyra y música de Eduardo –el Chon– Pereyra, alusivo al argumento del film.)

El organito de la tarde. *d.* y *adapt.* José A. Ferreyra. *arg.* José González Castillo, sobre su tango homónimo. *fot.* Luis Ángel Scaglione. *int.* María Turgenova (Esthercita), Julio Donadille (Adolfo), Mecha Cobos (Adela), Arturo Forte (El Payo), Lolita Llopis (Cascabelito), Álvaro Escobar (Julián), niño B. Guillet (Pololo). *est.* Colón Film (Boedo 51). *pr.* Colón Film (Luis y Vicente Scaglione). *dist.* Argentina Program. *estr.* 13 octubre 1925, cines Alvear, Gaumont, Paramount y Select Lavalle. (En las primeras exhibiciones fue acompañada con la ejecución de dos tangos alusivos: *Organito de la tarde,* letra de José González Castillo y música de Cátulo Castillo y *El alma de la calle,* letra de José A. Ferreyra y música de Raúl de los Hoyos.)

1926

La costurerita que dio aquel mal paso. *d.* José A. Ferreyra. *arg.* Leopoldo Torres Ríos, sobre el soneto de Evaristo Carriego. *esc.* José A. Ferreyra. *int.* María Turgenova, Felipe Farah, Arturo Forte, Cleo Palumbo, Álvaro Escobar. *est.* Colón Film (Boedo 51). *pr.* Juan Glize para San Martín Film. *dist.* Orbis Film Corporation. *estr.* septiembre 1926, cine Paramount.

Muchachita de Chiclana. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *fot.* Emilio Peruzzi. *int.* María Turgenova, Lolita Llopis, Florentino Delbene, Álvaro Escobar, Arturo Forte, Ermete Meliante. *pr.* José A. Ferreyra y Emilio Peruzzi para Ferreyra Film. *dist.* Cinematográfica del Plata. *estr.* octubre 1926, cine Esmeralda. (Se acompañaba con la ejecución del tango *Muchachitas de Chiclana*, letra de José A. Ferreyra, música de Anselmo Aieta, inspirado en el film.)

La vuelta al bulín. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *int.* Álvaro Escobar. *dur.* 3 actos. (Se exhibía integrando un espectáculo que el actor Álvaro Escobar montaba con monólogos y estampas de tango.)

1927

Perdón, viejita. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *fot.* Carlos Torres Ríos. *int.*

María Tugenova, Stella Maris, Floricel Vidal, Ermete Meliante, Álvaro Escobar, Mario Zappa, Luis Moresco. *est.* Andrés Arguibel 2850 (Unión Cinematográfica Argentina). *pr.* Unión Cinematográfica Argentina. *estr.* 27 agosto 1927, cine Hindú Palace.

Período intermedio

1930

El cantar de mi ciudad. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *int.* María Tugenova (La muchacha del tango), Esther Calvo (La Loba), Lina Montiel (Marimoña), Felipe Farah (George), Arturo Forte (Maldonado), Antonio Ber Ciani (Hermenegildo), Álvaro Escobar (Garufa), Mario Zappa (Jilguero). *pr.* Juan Glize para San Martín Film. *dur.* 8 actos. *estr.* 2 octubre 1930, cine Alvear. (Aunque se anunció como "la primera producción sonora, cantada y hablada", lo era muy parcialmente. La sonorización se limitaba a algunos efectos musicales de fondo, un diálogo breve entre María Turgenova y Felipe Farah, y dos canciones: el tango *La muchacha del tango*, cantado por la primera, y el vals *La canción de amor*, cantado a dúo por Turgenova-Farah. La sincronización por el sistema Vitaphone fue hecha en Side por los técnicos Alfredo Murúa y Genaro Sciabarra.)

La canción del gaucho. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *fot.* Roberto Schmidt. *int.* María Turgenova, Arturo Forte, Johnny Cipry, Olga de los Campos, Mario Zappa, Álvaro Escobar, Amanda Varela. *est.* de Federico Valle (México entre Tacuarí y Piedras). *pr.* Federico Valle con Epifanio Aramayo, Juan La Rosa y Chas de Cruz. *estr.* noviembre 1930, cine Select Lavalle. (Después de filmada se le agregó un acompañamiento sonoro por el sistema Vitaphone, en Side, de Murúa y Sciabarra: fondo musical de Eleuterio Iribarren y Augusto A. Gentile, y el tango *Alma de indio*, letra de Pedro Numa Córdoba y música de Gentile, cantado por María Turgenova.)

Período sonoro

1931

Muñequitas porteñas. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *fot.* Gumer Barreiro y Tadeo Lempard. *son.* Alfredo Murúa y Genaro Sciabarra (Side). *esc.* Antonio Magnano. *mús.* Hans Bredt. *int.* María Turgenova (María Esther), Florentino Delbene (Alberto), Arturo Forte (Héctor Laborda), Mario Soffici (Don Antonio), Laura Montiel (Adela), Antonio Ber Ciani (Rodolfo), Serafín Paoli (Don Nicola), Edel Randon (Blanca), Rivela Toñetti (Margot), Julio Bunge (peluquero), Dionisio Giácomo (marinero). *est.* Boedo 51 (Ariel), *pr.* Adolfo Z. Wilson para Patagonia Film. *dur.* 73 minutos. *estr.* 7 agosto 1931, cine Renacimiento. (Aunque por el sistema Vitaphone, fue la primera película de largometraje enteramente sonora. Se publicitó, en afiches, programas y avisos, con el título en plural que en definitiva se le adjudicó, pero en la presentación o títulos la denominación es en singular. Cantado por María Turgenova incluye el tango *Muñequita*, letra de Adolfo A. Haerschel y música de Francisco Lomuto. Dudosos testimonios dicen que el tango así se titula pero le atribuyen otras autorías. El pintor Sigfrido Pastor, operador cinematográfico en años juveniles, facilitó al autor la letra que en el film cantaba María Turgenova: "En la pasión del cafetín/ me emborraché de mal vivir/ para olvidar entre el reír/ mi turbia vida./ Mas mi destino siempre cruel/ no quiso verme sonreír / y en la miseria del alcohol/ me abrió otra herida./ Hasta que muera yo he de ser/ la muñequita del placer,/ que marchitó en el arrabal/ sus ilusiones/ y se murió en un gotán/ sin despertar./ Soy una flor/ del mal amor...". Los títulos del film no son explícitos y los discos no son consultables en la actualidad. Cabe también la conjetura de que el tango se cambiara en sucesivas sonorizaciones.)

1932

Rapsodia gaucha. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *int.* Ignacio Corsini, Irma Córdoba, Miguel Gómez Bao. (Fue el primer film en que Ferreyra ensayó el sistema sonoro Movietone, de sonido directamente grabado en la película, pero la experiencia fue técnicamente deficitaria. Por resultar ininteligibles sus diálogos, nunca se estrenó.)

1933

Calles de Buenos Aires. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *fot.* Roque Funes y Alberto Etchebehere. *son.* Alfredo Murúa. *mús.* Morales, Galano y Casali. *int.* Guillermo Casali, Nelly Ayllon, Leonor Fernández, Enriquito A. Mazza, Mario Soffici, Miguel Gómez Bao, Francisco Verding, Delia Elías, bailarina Rosy Morán. *pr.* José A. Ferreyra, *dist.* Méndez. *dur.* 58 minutos. *estr.* 16 marzo 1934, cine Porteño. (Fue filmada casi íntegramente en exteriores ciudadanos. Aunque su fondo musical era de cadencias tangueras, incluía motivos jazzísticos, con la intervención de la jazz melódica de Rudy Ayala. Entre las canciones que canta Guillermo Casali se incluye el tango *Redención*, letra de José A. Ferreyra y Nolo López, con música del mismo Casali.)

1934

Mañana es domingo. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *fot.* Roque Funes. *son.* Alfredo Murúa. *int.* Roberto Salinas (Roberto), Maruja Gil Quesada (Amelia), José Gola (Julio), Miguel Gómez Bao (Peringo), Héctor Calcaño (gerente), Sara Prósperi (Alicia), Anita Jordán (Tita), Margarita Burke (madre), José Mazilli (jefe de oficina), Raulito (jefe de la pandilla). *pr.* y *dist.* José A. Ferreyra. *dur.* 56 minutos. *estr.* 8 noviembre 1934, cine Palace Theatre.

1935

Puente Alsina. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *diál.* Marcos Bronemberg. *fot.* Gumer Barreiro. *cám.* Gumer Barreiro y Adán Jacko. *son.* Alfredo Murúa. *lab.* Alberto Biasotti. *comp.* Daniel Spósito. *esc.* Pablo Vinoncour. *mús.* César Gola, ejecutada bajo su dirección. *int.* José Gola, Delia Durruty, Alberto Bello, Pierina Dealessi, Miguel Gómez Bao, José Mazzili, Lita Ramos, Salvador Arcella, Alfredo Distasio, Dionisio Giácomo, Pedro Bibé, M. Giraldes, Olga Vera. *est.* Side (Campichuelo 553). *pr.* Productora Cinematográfica Argentina. *dur.* 64 minutos. *estr.* 6 agosto 1935, cine Astor. (Filmada con preponderancia de exteriores ribereños, aprovechando la construcción del puente que da título al film. Incluye el vals *La canción de la noche*, con letra de José Gola y música de César Gola, y otras canciones, interpretadas por Hugo Gutiérrez y Rafael Salvatore.)

1936

Ayúdame a vivir. *d.* José A. Ferreyra. *arg.* Libertad Lamarque. *adapt.* José A. Ferreyra. *fot.* Gumer Barreiro. *son.* Alfredo y Fernando Murúa. *lab.* Alberto Biasotti. *mús.* José Vázquez Vigo. *asist. de dir.* Antonio Ber Ciani. *int.* Libertad Lamarque (Luisita), Florén Delbene (Julio), Perla Mary (Mariluz), Delia Durruty (Teresa), Lalo Harbín (Federico), Santiago Gómez Cou (Enrique), Atilio Supparo (abuelo). *est.* Side (Campichuelo 553). *pr.* Side. *dur.* 75 minutos. *estr.* 26 agosto 1936, cine Monumental. (Los exteriores se filmaron en la provincia de Córdoba. Libertad Lamarque canta cuatro piezas con música de Alfredo Malerba: *Mi cariño*, tango, letra de Cátulo Castillo; *Ayúdame a vivir*, tango, letra de Atilio Supparo; *Canto a la vida*, marcha, letra de Supparo, y *Arrepentida*, tango, letra de Rodolfo Sciammarella.)

1937

Muchachos de la ciudad. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *fot.* Gumer Barreiro. *cám.* Vicente Cosentino. *son.* Alfredo y Fernando Murúa. *lab.* Alberto Biasotti. *comp.* Daniel Spósito. *esc.* Antonio Scelfo. *mús.* Rodolfo Sciammarella, ejecutada bajo la dirección de Salvador Merico. *asist. de dir.* Antonio Ver Ciani. *int.* Florén Delbene (Julio Eduardo), Herminia Frano (Marga), Sara Olmos (Patricia), Miguel Gómez Bao (Tomado), Antonio Ber Ciani (Malamuzza), Nelly Edison (Pepita), Enriquito Maza (Luisito), Carlos Perelli (Esteban), Salvador Arcella (Lisandro), Tito Martínez del box (Enrique). *est.* Side (Campichuelo 553). *pr.* Side. *dur.* 60 minutos. *estr.* 13 mayo 1937, cine Renacimiento. (Incluye canciones de Rodolfo Sciammarella: *Muchachos de la ciudad*, marcha ejecutada por el Cuarteto Melodía dirigido por Oscar Sabino; el dueto *Piedad; Así es el tango*, tango cantado por Herminia Franco; *Felicidad*, vals para orquesta, y el tango *Ciudad*, cantado por Carlos Dante; los tres últimos ejecutados por la orquesta de Elvino Vardaro, con Aníbal Troilo en bandoneón. El conjunto de Ruddy Ayala interpreta motivos jazzísticos.)

Besos brujos. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *arg.* Enrique García Velloso. *adapt.* José A. Ferreyra. *fot.* Gumer Barreiro. *cám.* Vicente Cosentino. *son.* Alfredo y Fernando Murúa. *lab.* Alberto Biasotti. *comp.* Daniel Spósito y Emilio Murúa. *esc.* Juan Manuel Concado. *mús.* Alfredo Malerba, ejecutada bajo la dirección de José Vázquez Vigo. *asit. de dir.* Antonio Ber Ciani. *int.* Libertad Lamarque, Florén Delbene, Carlos Perelli, Sara Olmos, Antonio Daglio, Satanela, Morena Chiolo, Salvador Arcella. *est.* Side (Campichuelo 553). *pr.* Side. *dur.* 78 minutos. *estr.* 30 junio 1937, cine Monumental. (Libertad Lamarque canta los tangos *Besos brujos* y *Tu vida es mi vida*, el bolero *Quiéreme* y la canción *Ansias (Como un pajarito)*, todas con letra de Rodolfo Sciammarella y música de Alfredo Malerba.)

Sol de primavera. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra. *diál.* José A. Ferreyra y Florén Delbene. *fot.* Gumer Barreiro. *cám.* Vicente Cosentino. *lab.* Alberto Biasotti. *son.* Alfredo y Fernando Murúa. *comp.* Daniel Spósito y Emilio Murúa. *esc.* José Manuel Concado. *mús.* José Vázquez Vigo, ejecutada bajo su dirección. *int.* Florén Delbene (Carlos), Herminia Franco (Primavera), José Mazzili (Rosendo), Eloy Álvarez (Don Prudencio), Aurelia Musto (Doña Remedios), Sara Olmos (Margarita), Perla Mary (Perla), Nelly Edison, Salvador Arcella, Luisa Noblecilla. *est.* Side (Campichuelo 553). *pr.* Side. *dur.* 72 minutos. *estr.* 22 septiembre 1937, cine Monumental. (Incluye una canción de Rodolfo Sciammarella, que canta Herminia Franco.)

La ley que olvidaron. *d.* José A. Ferreyra. *arg.* José González Castillo. *fot.* Gumer Barreiro. *son.* Alfredo y Fernando Murúa. *lab.* Alberto Biasotti. *comp.* Daniel Spósito y Emilio Murúa. *esc.* José Manuel Concado. *mús.* José Vázquez Vigo. *int.* Libertad Lamarque (María), Santiago Arrieta (Alberto Giménez), Herminia Franco (Helena Alurralde), Pepita Muñoz (Doña Petronila Alurralde), José Mazzili (Carlos), Carmen Méndez (Hermelinda), María Vitaliani (Barranquero), Oscar Soldati (Belindo), Salvador Arcella (Don Nicola), Pochita (Pochtita) *est.* Side (Campichuelo 553). *pr.* Side. *dur.* 77 minutos. *estr.* 16 marzo 1938, cine Monumental. (Cantadas por Libertad Lamarque incluye *Es mía*, tango, letra de Atilio Supparo; *Nonó*, balada infantil, letra de José González Castillo, *Yo soy María*, tango, letra de González Castillo y *Destino*, tango, letra de Cátulo Castillo, todos con música de Alfredo Malerba.)

1938

La que no perdonó. *d.* José A. Ferreyra. *arg.* Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast). *adapt.* José A. Ferreyra y Pablo Suero. *fot.* Gumer Barreiro. *cám.* Gumer Barreiro, Ignacio Souto y Álvaro Barreiro. *son.* Alfredo y Fernando Murúa. *lab.* Alberto Biasotti. *comp.* Daniel Spósito y Emilio Murúa. *esc.* José Manuel Concado. *mús.* José

Vázquez Vigo. *int.* Elsa O'Connor (Mercedes Virreyes de Hernandarias), Mario Danesi (Daniel Hernandarias), José Olarra (Don Félix), Evelina Dusi (Judith Hernandarias), Elena Lucena (Cecilia), Elisardo Santalla (Dr. Monzón), Eloy Álvarez (Ño Cricho), Héctor Coire (Pablito Medina), Samuel Giménez (Juan Chajá), Aurelia Musto (Doña Enriqueta), Roberto Blanco (Antolín), Amelia Lamarque (Pepa Osuna), Salvador Arcella (Creus), Enrique Cerri (Pablo Medina, capataz), Juan Carrara (Cascallares), Juan Siches de Alarcón, Ángel Boyano. *est.* Side (Campichuelo 553). *pr.* Side. *dur.* 98 minutos. *estr.* 14 septiembre 1938, cine Monumental. (Incluye las canciones *El pejerrey* y *Chacarera*, letra de Atilio Supparo y música de José Vázquez Vigo.)

1939

Chimbela. *d.* José A. Ferreyra. *arg.* Antonio Botta. *fot.* Gumer Barreiro. *son.* Alfredo y Fernando Murúa. *lab.* Alberto Biasotti. *comp.* Emilio Murúa. *esc.* José Manuel Concado. *mús.* José Vázquez Vigo, ejecutada bajo su dirección. *int.* Elena Lucena (Chimbela), Florén Delbene (Carlos María Pirán), Eloy Álvarez (Don Nicanor), Nury Montsé (Susy Bernal), Salvador Lotito (Ángel), Mary Dormal (Marga), Salvador Arcella, Raúl Castro, Alejandro J. Beltrami, Carmen Méndez, Félix Quirós, Julia Méndez, Rita Molina, Pura Díaz, Fernando Campos, Enrique Cerri, Mario Mario, Rafael Carret. *est.* Side (Campichuelo 553). *pr.* G. Miguel. *dist.* Cinematográfica Terra. *dur.* 69 minutos. *estr.* 30 agosto 1939, cine Monumental. (Las canciones que interpreta Elena Lucena son de Rodolfo Sciammarella.)

1940

El ángel de trapo. *d.* José A. Ferreyra. *arg.* Alberto P. Rillo. *fot.* Osvaldo Falavella. *cám.* Adán Jacko. *son.* José Aragone. *lab.* Alberto Biasotti. *esc.* Ignacio de Lezica. *mús.* Adolfo Carabelli. *int.* Elena Lucena, Eloy Álvarez, Antuco Telesca, Inés Edmonson, Salvador Lotito, Julio César Traversa, Rosita Calpe, Juan C. Molina, Salvador Arcella,

Alejandro J. Beltrami, Carmen Giménez. *est.* Atlas (Jorge Newbery al 1600). *pr.* y *dist.* Atlas Film. *dur.* 78 minutos. *estr.* 25 abril 1940, cine Astoria. (Cantados por Elena Lucena, incluye el tango *Amor*, de Rodolfo Sciemmarella, otra canción del mismo autor y el vals *Yo me olvido...*, de Enrique Rodríguez.)

Pájaros sin nido. *d.* José A. Ferreyra. *arg.* Mariano de la Torre. *adapt.* José A. Ferreyra. *fot.* Osvaldo Falavella. *son.* Alfredo Murúa. *mús.* Adolfo Carabelli. *int.* Elena Lucena, Niní Gambier, Eloy Álvarez, Roberto Escalada, Cora Farías, Alicia Rainer, Carmen Giménez, Mabel Urriola, Aurelia Muso. *pr.* Argenfilm. *dist.* La Sud Americana. *dur.* 80 minutos. *estr.* 13 noviembre 1940, cine Monumental. (Las canciones que interpreta Elena Lucena son de Adolfo Carabelli.)

1941

La mujer y la selva. *d.* José A. Ferreyra. *arg.* Lola Pita Martínez. *fot.* Osvaldo Falavella. *son.* Alfredo Murúa. *asist. de dir.* Abel Valente, *mús.* José Vázquez Vigo. *int.* Fanny Loy, Carlos Perelli, Néstor Deval, Cora Farías, Hilda Lamar, Tomás Cabral, Roberto Marín, José Piumatto, José Puriceli. *pr.* Surfilm. *dur.* 57 minutos. *estr.* 3 diciembre 1941, cine Monumental. (Los exteriores se filmaron en el Chaco. Fanny Loy interpreta canciones de Joaquín Mora y Mario Battistella, acompañada por el conjunto de guitarras de Consuelo Mallo López.)

Notas

1 Al año siguiente –1970– de la primera edición de este libro la vieja casa fue desalojada y demolida.

2 "Yo los vi triunfar: José A. Ferreyra", por Amelia Monti, diario *El Nacional*, Buenos Aires, 1958. Con el título de "Con pocos recursos" se reprodujo en la revista *Lyra*, Buenos Aires, número dedicado al cine argentino, 1962.

3 "Había cobrado justa fama el almacén de don Luiggi Malinverno, sito en Garay y Entre Ríos, cercano del lugar donde mecía sus sueños el inmensamente bueno César Tiempo y en las inmediaciones de la casa de Pavón casi esquina Entre Ríos, reducto familiar de los populares hermanos Leopoldo y Tomás Simari, y de la de Cochabamba 1875 que vio nacer a Francisco Bautista Remoli, el mismo que con los años iba a firmar sus versos rebeldes con el seudónimo de Dante Linyera. Don Luiggi fue padre del gran pintor argentino Atilio Malinverno y el local era visitado periódicamente por grandes figuras literarias, entre ellas el laureado poeta Enrique Banchs, que finalmente se casó con una hija del dueño del negocio." (*El Buenos Aires de Ángel Villoldo, 1860-1919*, por Enrique Horacio Puccia, Buenos Aires, 1976).

4 "Veinte años de cine argentino", serie de reportajes a Ferreyra, por Julián Rielar, revista *Cine Argentino*, Buenos Aires, 9 noviembre a 7 diciembre 1939. Con el título de "Veinte años en la anécdota" se reprodujo en el folleto "José A. Ferreyra", edición del Centro de Investigaciones de la Historia del Cine Argentino (Cinemateca Argentina) para el IV Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, marzo 1962.

5 "...hace algunos años ganaba en Bellas Artes un premio oficial como autor de un cuadro de méritos destacables..." dice imprecisamente Carmelo Santiago en "Para la historia del cine argentino. Un merecido homenaje a José A. Ferreyra", revista *Antena*, Buenos Aires, 1938.

6 *Historia del arte argentino*, por José León Pagano, L'Amateur, Buenos Aires, 1944.

7 Rielar, citado.

8 De María Turgenova se separó en 1931. Fue el único matrimonio legal de Ferreyra. El hijo de ambos, Juan Carlos Ferreyra (1919-1981), retrotrae la relación de pareja. La Turgenova se llamaba María López, española, nacida en Madrid (1900). Falleció en Buenos Aires (1972) luego de aisladas incursiones como actriz en radio y teatro.

9 Impresiones verbalmente recogidas por el autor. Otras citas no acotadas, especialmente de Leopoldo Torres Ríos, tienen similar origen.

10 "Recuerdos y puntos de vista", por Leopoldo Torres Ríos. Folleto sobre éste, edición del Centro de Investigaciones de la Historia del Cine Argentino, Cinemateca Argentina, Buenos Aires, 1960.

11 *Historia del cine argentino*, por Domingo Di Núbila, tomo I, Cruz de Malta, Buenos Aires, 1959.

12 Acerca del vinculo de los hermanos Torres Ríos con Ferreyra puede consultarse *Leopoldo Torres Ríos: el cine del sentimiento*, por Jorge Miguel Couselo, Corregidor, Buenos Aires, 1974.

13 "Lo cierto es que mi tío Carlos era el único que tuteaba a Ferreyra entre un grupo de gente que lo seguía incondicionalmente... Carlos no le toleró una vez una mordaz sonrisa de desaprobación a propósito de un trance sentimental y dejó de hablarse con él largos años." (*Torre Nilsson por Torre Nilsson*, selección de Jorge Miguel Couselo, Editorial Fraterna, Buenos Aires, 1985.

14 Carta personal de Chas de Cruz al autor, diciembre 1966.

15 Rielar, citado.

16 Rielar, citado.

17 Hasta hace poco se sostuvo que *El fusilamiento de Dorrego* se conoció en 1908. El Museo Municipal del Cine Pablo Ducrós Hicken demostró con inédita documentación que se filmó en 1909 y se estrenó en 1910.

18 "El documental, además de ser para los sedentarios la más cómoda manera de viajar, se manifestó desde el comienzo como el verdadero camino de la evasión de la realidad cotidiana..." según Roberto Paolella en *Historia del cine mudo*, traducción de Adelqui Millar, Eudeba, Buenos Aires, 1967.

19 "Y con un afán de superación teatral, como la primera realización de su fantasía sin limites, surgió la reconstrucción histórica: 'el espectáculo suntuoso y sin alma –dijo Canudo– pero exuberante de multitudes, de decora-

dos, de reconstituciones'. Y por eso se da el caso, a primera vista curioso, de que la reconstrucción histórica inicia el cine en todos los países, cualquiera sea la fecha que marcan los calendarios". En *El cine. Magia y aventura del séptimo arte*, por Manuel Villegas López, Editorial Atlántida, Buenos Aires, 1940.

20 Paolella, citado.

21 "El abuelo de nuestra cinematografía", reportaje a Atilio Lipizzi, revista *Cine Argentino*, Buenos Aires, 22 septiembre 1938.

22 Rielar, citado.

23 Rielar, citado.

24 Reportaje a Lipizzi, citado.

25 Reportaje a Lipizzi, citado.

26 El calificativo fue lanzado por Francisco Fernández, director del semanario gremial *La Película* (Buenos Aires), en cuyas páginas se publicaban frecuentes brulotes contra Ferreyra. Utilizándolo en tono cariñoso y admirativo, lo recogió Leopoldo Torres Ríos.

27 "Después de *Nobleza gaucha*", por Pablo C. Ducrós Hicken, quinto capítulo de la serie *Orígenes del cine argentino*, suplemento, de la revista *El Hogar*, Buenos Aires, 1954.

28 "Cinematografía nacional. Historia ligera", por Leopoldo Torres Ríos, diario *Crítica*, Buenos Aires, número extraordinario 15 septiembre 1922. Reproducido en el folleto sobre L.T.R., citado.

29 "Removiendo viejos álbumes", por Máximo Kemp, revista *Cine Argentino*, Buenos Aires, 20 julio 1939. Se refiere a la actuación de Ferreyra en *Una noche de garufa*.

30 "José A. Ferreyra o la voluntad romántica", por Francisco Madrid, en el epílogo agregado a la edición argentina de *El cine al día*, de Spencer y Waley, Buenos Aires, 1944.

31 Rielar, citado.

32 "Vocación e intuición", por Manuel Peña Rodríguez, en el periódico *Cine*. Buenos Aires, 12 febrero 1943. Reproducido en la revista *Lyra*, citada.

33 Gumersindo Fernando era hermano mayor de Julián Ortiz, esposo de Mecha Ortiz, quien no cita al primero en sus memorias *Mecha Ortiz por Mecha Ortiz*, Editorial Moreno, Buenos Aires, 1982. Mecha alude circunstancialmente a Ferreyra como "un as para hacer éxitos con temas pueriles pero de raíz bien popular". A "La Perchelera" se cita entre larga nómina, sin desta-

carla, en *Historia de las varietés en Buenos Aires. 1900-1925*, por Osvaldo Sosa Cordero, Corregidor, Buenos Aires, 1978.

34 Cosimi era pintor de brocha gorda y había sido comparsa de la compañía de. Elías Alippi, teatro San Martín, 1915. Según Máximo Kemp, nota citada, "cuando comenzó a rodarse *El tango de la muerte* se presentó un día un muchachón a ofrecerse de partiquino. Calzaba alpargatas y todas las demás prendas de su indumentaria estaban gastadas y deterioradas. Ferreyra lo tomó con la intención de darle algunos bolos, pero un accidente inesperado lo convirtió en protagonista". Éste, "en una de las primeras escenas, tenía que, saltar un balcón con un cuchillo entre los dientes. Al hacerlo, cayó mal, y se lastimó la boca. Incluso se le cayeron varios dientes. Y Ferreyra le confió el papel a Nelo Cosimi".

35 "Cinematografía nacional", Torres Ríos, citado.

36 "Cinematografía nacional", Torres Ríos, citado.

37 Peña Rodríguez, citado.

38 "Tenían sus films sabor a arrabal", por Pablo C. Ducrós Hicken, en el periódico *Cine*, Buenos Aires, 12 febrero 1943. Reproducido en la revista *Lyra*, citada.

39 Ducrós Hicken, periódico *Cine*, citado.

40 "Cinematografía nacional", Torres Ríos, citado.

41 "Cinematografía nacional", Torres Ríos, citado.

42 Crónica de *De vuelta al pago*, por El Esposo de Dorothy Philips (seudónimo de Horacio Quiroga), revista *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 13 diciembre 1919.

43 Quiroga, citado.

44 "Cinematografía nacional", Torres Ríos, citado.

45 Lidia Liss se supone un seudónimo de aproximación a Leda Gys, estrella italiana famosa en los últimos quince años del cine mudo. Sin Ferreyra sólo filmó *Y era una noche de carnaval* (Enzo Longhi, 1925).

46 Ducrós Hicken, periódico *Cines*, citado.

47 "Cinematografía nacional", Torres Ríos, citado.

48 "Cinematografía nacional", Torres Ríos, citado.

49 "Cinematografía nacional", Torres Ríos, citado.

50 En carta dirigida a la prensa metropolitana a comienzos de 1920. Publicada fragmentariamente en varios diarios y revistas.

51 *El libro del tango*, por Horacio Ferrer, Ossorio-Vargas, Buenos Aires, 1970.

52 *La gaucha*, original de José A. Ferreyra, novelado por Leopoldo Torre

(Leopoldo Torres Ríos), edición de *La novela cinematográfica* (revista dirigida por Narciso Sevilla) Buenos Aires, febrero 1921.

53 *La gaucha*, citado.

54 Aviso en *La gaucha* y otras publicaciones especializadas de la época.

55 *Evaristo Carriego*, por Jorge Luis Borges, cuarta edición, Emecé, Buenos Aires, 1967.

56 Borges, citado.

57 Crónica de *La muchacha del arrabal*, por El Esposo de Dorothy Philips (Horacio Quiroga), revista *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 13 julio 1922. Reproducido en el citado folleto sobre Ferreyra del Centro de Investigaciones de la Historia del Cine Argentino y en el volumen *Horacio Quiroga y el cine*, edición del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, Montevideo, agosto 1961.

58 Quiroga, citado.

59 Quiroga, citado.

60 Quiroga, citado.

61 Quiroga, citado.

62 Crónica de *La muchacha del arrabal*, sin firma, en la revista *La Película*, Buenos Aires, 22 junio 1922.

63 Peña Rodríguez, citado.

64 *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, por Juan José Sebreli, tercera edición, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1965.

65 Rielar, citado.

66 Crónica de *Melenita de oro*, por Narciso Robledal, revista *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 5 mayo 1923.

67 "Reconstrucción de un viejo film argentino", por Enrique de Tejada, en el periódico *Cine*, Buenos Aires, 23 junio 1944. Con el título de "La ingenua temática" se reprodujo en el citado folleto sobre Ferreyra del Centro de Investigaciones de la Historia del Cine Argentino.

68 "El gran intuitivo", por Calki, revista *El Hogar*, Buenos Aires, 21 diciembre 1956. Se reprodujo en el citado folleto del Centro de Investigaciones de la Historia del Cine Argentino.

69 La obra de James Barrie se conoció en la Argentina en su versión fílmica *Macho y hembra* (*Male and Female*, 1919), con Gloria Swanson y Thomas Meigham, dirigida por Cecil B. de Mille. Posteriormente se representó aquí por María Esther Podestá y Segundo Pomar.

70 Crónica de *El organito de la tarde*, sin firma en el diario *La Nación*, Buenos Aires, 14 octubre 1925.

71 "Hollywood en Buenos Aires", reportaje a Ferreyra, en la revista *El Hogar*, 1927. Reproducida en el citado folleto del Centro de Investigaciones de la Historia del Cine Argentino.

72 "Hollywood en Buenos Aires", citado.

73 "Hollywood en Buenas Aires", citado.

74 "Hollywood en Buenos Aires", citado.

75 "José A. Ferreyra habla de un gran arte cinematográfico futuro", reportaje del diario *La Unión*, Buenos Aires, 20 septiembre 1921.

76 "El favor del público por el cinematógrafo se comprende sin mucho esfuerzo. Tiene casi todas las ventajas del teatro sin ninguno de sus inconvenientes, entre los cuales suele ser el no menor la voz de los actores" había asentado la revista *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 20 diciembre 1913. Recoge el párrafo Osvaldo Sosa Cordero, libro citado, agregando: "¡Quién diría al que tal escribiera que tan sólo catorce años después ese 'teatro del silencio' recurriría a la voz humana y al sonido para seguir subsistiendo...".

77 "Falleció ayer José A. Ferreyra, veterano director de la cinematografía argentina", en el diario *Crítica*, Buenos Aires, 30 enero 1943. Publicada sin firma, Roland leyó textualmente su nota en la audición Bar Gente de Cine, Radio Prieto.

78 Chas de Cruz, carta citada.

79 Leyendas del programa de estreno de *El cantar de mi ciudad*, que reproducen más o menos similares declaraciones de Ferreyra a la prensa

80 Peña Rodríguez, citado.

81 Según referencia verbal de Pablo C. Ducrós Hicken al autor, anterior a *Los tres berretines* y *Tango* habría sido *Caballeros de cemento*, con dirección y argumento de Ricardo Hicken, y Luis Arata de protagonista. Sería el primer largometraje sonoro en Movietone en estricto orden de filmación, pero se estrenó con posterioridad. Se filmó en flamantes estudios de Federico Valle en la calle Gavilán.

82 Historiando la carrera cinematográfica de Ignacio Corsini, su hijo escribe: "Debe mencionarse, además, que en 1932 había filmado, a las órdenes de José A. Ferreyra, la película *Rapsodia gaucha*, que no llegó a estrenarse por deficiencias en el sistema Movietone". En *Ignacio Corsini, mi padre*, por Ignacio Corsini (hijo), Todo es Historia, Buenos Aires, 1979.

83 Rielar, citado.
84 Rielar, citado.
85 *Breve historia del cine argentino*, por José Agustín Mahieu, Eudeba, Buenos Aires, 1966.
86 Cita recogida en *Cincuenta años de cine*, por Francisco Madrid, Ediciones del Tridente, Buenos Aires, 1946.
87 Madrid, citado.
88 Madrid, citado.
89 Crónica de *Calles de Buenos Aires*, por Chas de Cruz, en *Heraldo del cinematografista*, Buenos Aires, marzo 1934.
90 Crónica de *Calles de Buenos Aires*, por Néstor, diario *El Mundo*, Buenos Aires, 17 marzo 1934.
91 Néstor, citado.
92 Néstor, citado.
93 Néstor, citado.
94 Néstor, citado.
95 Ulises Petit de Murat en la columna "Sombras y Sonidos", diario *Crítica*, Buenos Aires, 10 noviembre 1934.
96 *Puente Alsina* se exhibió en el homenaje que el IV Festival Cinematográfico Internacional de la Argentina en Mar del Plata rindió a la memoria de Ferreyra. "Fue advertible la presencia del director norteamericano Delmer Daves, a quien *Puente Alsina* interesó vivamente por la fuerza y lirismo de sus secuencias, y la actuación de Gola, a quien calificó de Clark Gable argentino". Diario *Correo de la Tarde*, Buenos Aires, 24 marzo 1962.
97 *Torre Nilsson por Torre Nilsson*, citado.
98 Juan José Sebreli, libro citado.
99 Calki, citado
100 En *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*, por Mariano Calistro, Oscar Cetrángolo, Claudio España, Andrés Insaurralde y Carlos Landini, Anesa/Crea, Buenos Aires, 1978.
101 *Reportaje al cine argentino*, citado.
102 Calki, citado.
103 Declaraciones de Enrique García Velloso a la prensa metropolitana el 29 junio 1937, día antes del estreno de *Besos brujos*.
104 "Besos brujos" es el título original del cuento de García Velloso, publicado en *La Novela Semanal*, Buenos Aires, 6 marzo 1922. Con otros dos integró el

volumen *El falsificador de emociones*, editorial Gleizer, Buenos Aires, 1927.
105 *La ciudad del tango*, por Blas Matamoro, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1969.
106 Matamoro, citado.
107 Calki, citado.
108 *Reportaje al cine argentino*, citado.
109 *Autobiografía*, por Libertad Lamarque, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1986.
110 Libertad Lamarque, citada.
111 Crónica de *Sol de primavera*, por Roland en el diario *Crítica*, Buenos Aires, 23 septiembre 1937.
112 "Y se nos vino la otra", por Julián Centeya, en la revista *Cine Argentino*, 22 septiembre 1937.
113 "No exagerar la protección", por Ulises Petit de Murat, en el diario *Crítica*, 27 abril 1940.
114 Crónica de *La mujer y la selva*, por Roland, en el diario *Crítica*, Buenos Aires, 4 diciembre 1941.
115 *El hombre que está solo y espera*, por Raúl Scalabrini Ortiz, 4ª edición, Soc. Editorial Tráfico, 1931.
116 Scalabrini Ortiz, citado.
117 La nómina de las letras de Leopoldo Torres Ríos está en el libro de Couselo, citado. Sobre el amplio repertorio de Manuel Romero se da cuenta en *Aquel tapado de armiño...*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1978.
118 Calki, citado.
119 Bastante después de la primera edición de este libro, Florén Delbene se atribuyó la autoría de la introducción versificada de *Muñequitas porteñas* (véase *Reportaje al cine argentino*, citado). Nunca lo había dicho, ni cuando el autor lo consultó para *El "Negro" Ferreyra, un cine por instinto* e incluso le adelantó el original antes de ser publicado. Confunde, además, la introdcción con el tango que canta María Turgenova
120 Como tango para piano y canto *La muchacha del arrabal* fue editado en 1922 por M. A. Trevino. Su letra se difundió profusamente en una tarjeta impresa por la productora Tylca. Lo llevó al disco Roberto Firpo. Con el título de *La muchacha* lo grabó Carlos Gardel en 1923. (Grabación acústica Odeón, matriz 1264, disco 18073.)

121 *Y reías como loca* se editó muchas veces. La edición Crismar de 1956 atribuyó erróneamente la música a Ferreyra y la letra a Pereyra.

122 *Muchachitas de Chiclana* fue publicado por Ediciones Musicales Alfredo Perrotti, sin precisar año. Fue llevado al disco por la orquesta de Francisco Canaro.

123 La edición de *El alma de la calle* es de Juan E. Rivarola, sin fecha, dedicada al músico Arturo de Bassi. En 1926 lo grabó Gardel (Grabación acústica Odeón, matriz 3811, disco 18161.)

124 *Redención* fue publicado por editorial Pirovano en 1934.

125 *Le chemin de Buenos Aires (La traite des blanches)*, por Albert Londres, Albin Michel Editeur, París, 1927.

126 *De la muerte de Milonguita*, por Ricardo M. Llanes, comunicación 114 de la Academia Porteña del Lunfardo, incluida en el volumen *El tango*, editorial Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1967.

127 Gardel grabó *Y reías como loca* en España (Transocean de Barcelona) y en 1928. (Grabación eléctrica, matriz SO-4558, disco Odeón,18238.)

128 En *Le tango de Buenos Aires*, por Claude Fléouter, Editions Jean-Claude Lattès, Biarritz, 1979, se lee: "En 1917 aparece en las pantallas de Buenos Aires el primer film en el cual la historia es totalmente inspirada en la temática, el ambiente y los tipos del tango: *El tango de la muerte*, que liga el tango y la muerte en una fatal asociación entonces en boga, pero que continuará bajo otras formas en los años treinta, cuarenta y cincuenta. Una tarde de 1964 se pudo ver en una granja, no lejos de Buenos Aires, a una pareja bailando el tango alrededor del cadáver de un niño".

129 Crónica de *Chimbela*, por Julián Centeya, revista *Cine Argentino*, Buenos Aires, 7 septiembre 1939.

130 Roland, citado.

131 En la apreciación Torres Ríos involucraba circunstancias patéticas como una referida en la *Revista del Exhibidor*, Buenos Aires, 18 agosto 1926: "Una noche, en el apogeo del triunfo, el *alma mater* de *La muchacha del arrabal...* mientras en un cine de primera se exhibe cobrándose dos pesos la platea, mientras su nombre está en boca de todos, mientras muchos –¡ingenuos!– lo envidian, Ferreyra 'cena un capuchino' y en pleno invierno pasa la noche sin dormir... Hambriento, afiebrado, lleno de angustia, con el paso cansero de los vencidos, recorre las calles centrales. En cada tranvía, ve un medio de liberación. Por un momento piensa en dejarse caer en medio de la calle y acabar de una vez...". En las notas de Rielar, Ferreyra dice: "La pobreza

asumía ante nosotros contornos realmente trágicos. Hasta llegábamos a la alucinación".

132 *El hombre de la baraja y de la puñalada*, por Nicolás Olivari, Buenos Aires, M. Gleizer, 1933.

133 "Cinematografía nacional", Torres Ríos, citado.

134 "A la prensa", por José A. Ferreyra, en la citada edición de *La gaucha*. Escasos días antes se había publicado una similar nota de Leopoldo Torres Ríos titulada "Menos mezquindad, señores cronistas", revista *Cine Universal*, Buenos Aires, 22 enero 1921.

135 "A la prensa", Ferreyra, citado.

136 "A la prensa", Ferreyra, citado.

137 "A la prensa", Ferreyra, citado.

138 "A la prensa", Ferreyra, citado.

139 "A la prensa", Ferreyra, citado.

140 "A la prensa", Ferreyra, citado.

141 "A la prensa", Ferreyra, citado.

142 "A la prensa", Ferreyra, citado.

143 "A la prensa", Ferreyra, citado.

144 "A la prensa", Ferreyra, citado.

145 "A la prensa", Ferreyra, citado.

146 "A la prensa", Ferreyra, citado.

147 "A la prensa", Ferreyra, citado.

148 "Cinematografía nacional", Torres Ríos, citado.

149 Rielar, citado.

150 Rielar, citado.

151 "Así era José A. Ferreyra", por Chas de Cruz, *Heraldo del cine*, Buenos Aires, 21 diciembre 1966.

152 "El romántico cine argentino de 1918", por M. A. Córdova Alsina, revista *Aquí Está*, Buenos Aires, 1943.

153 Córdova Alsina, citado.

154 "Ellos ponían dólares, él, humilde, centavos", por Mario Soffici, periódico *Cine*, Buenos Aires, 12 febrero 1943. Reproducido en el folleto del Centro de Investigaciones de la Historia del Cine Argentino y en *Lyra*, citados.

155 Soffici, citado.

156 *El cine. Historia ilustrada del séptimo arte*, por María Luz Morales, tomo III, Salvat, Madrid, 1959.

157 Rielar, citado.
158 Rielar, citado.
159 Soffici, citado.
160 Antonio Ber Ciani, véase testimonio en este volumen.
161 Francisco Madrid, citado epílogo de *El cine al día*.

Índice general

Se terminó de imprimir en el mes de setiembre de 2001 en los talleres de GEA, Santa Magdalena 635, Buenos Aires. TE 4302 2014 / 4303 2065

Pioneros del cine argentino hubo varios para admirar, respetar o tolerar. Entre ellos se impone, dominante, José Agustín Ferreyra (1889-1943). Es el gran primitivo. Pintor, escenógrafo y poeta, su amor fue el cine. Lo abordó como juglar retando al ridículo, filmando en las calles del Buenos Aires de ayer.

JORGE MIGUEL COUSELO (1925-2001). Argentino. Crítico cinematográfico *(Correo de la tarde, La Opinión, Clarín, Heraldo del cinematografista, Leoplán, Panorama, Tiempo de cine)*, periodista, historiador del cine, ensayista (publicaciones especializadas argentinas y extranjeras, radio y televisión). Presidió el Centro de Investigación de la historia del cine argentino y fue profesor de historia del cine sonoro nacional en la Escuela Superior de Bellas Artes (Universidad Nacional de La Plata) y en la Universidad del Cine. Ocupó el cargo de secretario en la Fundación Cinemateca Argentina. Intervino como jurado y cumplió diferentes funciones en el Festival Internacional de Mar del Plata (1961, 1962, 1965 y 1968). Entre 1971 y 1976 dirigió el **Museo del Cine "Pablo C. Ducrós Hicken"**. En 1976 fue separado de la Dirección del Centro Cultural General San Martín. Aparte del presente volumen –editado por primera vez en 1969– escribió *"Leopoldo Torres Ríos, el cine del sentimiento"* (1974) y entre otros– compiló *"Torre Nilsson por Torre Nilsson* (1985). Un año antes participó como coautor de la *"Historia del cine argentino"*, publicada por el Centro Editor de América Latina. Para la misma editorial dirigió la colección *"Los directores del cine argentino"*. Restaurada la democracia, en 1984 le cupo disolver el Ente de Calificación Cinematográfica y, posteriormente, se desempeñó en el Instituto Nacional de Cinematografía. Escribió guiones para **Imágenes del pasado** (1962), **Horacio Quiroga** (1974) y **El tango en el cine** (1980). Actuó como jurado en el Festival Cinematográfico Internacional de Huelva (España), en 1988. Desde 1996 fue miembro de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas hispana.

ISBN 987-9423-90-9

